



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere  
Corso di Laurea in Traduzione dei Testi Letterari e Saggistici

*Tesi di Laurea Magistrale:*

Amico Aspertini a Lucca: un esempio di Sperimentalismo anticlassico.

Traduzione dell'opera

*Les Villes d'Art célèbres: Pisa et Lucques* di Jean de Foville

*Relatore:*

Chiar. ma Prof. ssa  
CHIARA SAVETTIERI

*Candidata:*

DOMENICA KATIA FORTE

ANNO ACCADEMICO 2006-2007

## INDICE

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI	V
RINGRAZIAMENTI	VI
1. AMICO ASPERTINI	
1.1. <i>Cenni biografici</i>	VIII
1.2. <i>Il soggiorno romano</i>	IX
1.3. <i>La produzione grafica</i>	X
1.4. <i>Le opere principali</i>	XI
1.5. <i>Aspertini o le Sperimentalismo anticlassico</i>	XII
2. LA BASILICA DI S. FREDIANO	
2.1. <i>Le origini</i>	XV
2.2. <i>L'esterno</i>	XVI
2.3. <i>L'interno</i>	XVIII
2.4. <i>Le cappelle</i>	XIX
2.5. <i>Il rinnovamento cinquecentesco</i>	XXI
3. LA CAPPELLA DI SANT'AGOSTINO	
3.1. <i>La lastra sepolcrale di Pasquino Cenami</i>	XXVII
6.1. <i>La volta</i>	XXIX
6.1. <i>La lunetta sinistra</i>	XXX
6.1. <i>La lunetta della parete di fondo</i>	XXX
6.1. <i>La lunetta destra</i>	XXX
6.1. <i>La parete sinistra</i>	XXXI

6.1.	<i>La parete destra</i>	XXXIII
6.1.	<i>Il programma iconografico</i>	XXXV
6.1.	<i>I modelli adottati da Aspertini</i>	XXXVI
4.	AMICO ASPERTINI A LUCCA	LI
5.	LA PALA DELLA CONTROFACCIATA	LV
6.	LE ALTRE OPERE LUCCHESI DI AMICO ASPERTINI	
6.1.	<i>La Madonna col Bambino in gloria e i Santi Giorgio, Giuseppe, Giovanni Evangelista e Sebastiano</i>	LVIII
6.2.	<i>San Cristoforo e San Luca</i>	LXIII
6.3.	<i>L'attività disegnativa</i>	LXVI
7.	LE FREQUENTAZIONI DELL'ARTISTA	LXIX
8.	BIBLIOGRAFIA	LXXIV

LE CITTÀ D'ARTE CELEBRI: PISA E LUCCA  
*(Les Villes d'Art célèbres: Pise et Lucques)*

PISA

1.	FISIONOMIA DI PISA	2
2.	ORIGINI DI PISA – MONUMENTI DEL MEDIOEVO	28
3.	LA SCULTURA PISANA	74

4. LA PITTURA A PISA NEL XIV SECOLO	128
5. L'ARTE DEL RINASCIMENTO A PISA	
L'ARCHITETTURA DEL XVI E DEL XVII SECOLO	
LA CERTOSA DI PISA	158
 LUCCA	
1. FISIONOMIA E STORIA	205
2. L'ARTE DEL MEDIOEVO A LUCCA	225
3. L'ARTE DEL RINASCIMENTO A LUCCA	245
4. I DINTORNI DI LUCCA	275
 INDICE DELLE FIGURE	294
 INDICE DEGLI ARGOMENTI	299



## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1: La facciata della Basilica di S. Frediano .....	XXII
Figura 2: Il mosaico della facciata .....	XXII
Figura 3: La torre di S. Frediano vista da dietro .....	XXIII
Figura 4: Il fonte battesimale .....	XXIII
Figura 5: Il pulpito .....	XXIV
Figura 6: Il coro con l'organo cinquecentesco .....	XXIV
Figura 7: Una delle cappelle laterali .....	XXV
Figura 8: La cappella di Santa Zita .....	XXV
Figura 9: Il corpo mummificato di Santa Zita.....	XXVI
Figura 10: La cappella di Sant'Agostino .....	XXVI
Figura 11: La lastra sepolcrale di Pasquino Cenami.....	XLIV
Figura 12: La volta .....	XLIV
Figura 13: La Deposizione di Cristo nel Sepolcro .....	XLV
Figura 14: Il Giudizio Universale .....	XLV
Figura 15: L'approvazione della Regola di Sant'Agostino .....	XLVI
Figura 16: Il Trasporto del Volto Santo .....	XLVI
Figura 17: Sant'Ambrogio battezza Sant'Agostino .....	XLVII
Figura 18: L'Adorazione dei pastori .....	XLVII
Figura 19: La Deviazione del fiume Serchio .....	XLVIII
Figura 20: La Flagellazione di Cristo e Santa Zita .....	XLVIII
Figura 21: La Lavanda dei Piedi e San Cassio.....	XLVIII
Figura 22: L'Ultima cena e San Riccardo.....	XLIX
Figura 23: L'Orazione nell'orto e Santa Fausta.....	XLIX
Figura 24: Oculo con Suonatori .....	XLIX
Figura 25: Pilastri d'ingresso con i Santi: Giacomo, Simone, Pietro, Paolo, Andrea e Giovanni .....	L
Figura 26: La pala della controfacciata.....	LVII
Figura 27: Madonna col Bambino in gloria e i Santi Giorgio, Giuseppe, Giovanni Evangelista e Sebastiano .....	LXVIII
Figura 28: San Cristoforo.....	LXVIII
Figura 29: San Luca .....	LXVIII

## RINGRAZIAMENTI

È difficile per me scrivere dei ringraziamenti per diversi motivi. Il primo, perché tantissime persone hanno contribuito a formare la persona che oggi sono ed è impossibile elencarli tutti in una pagina o poco più; il secondo, perché anche con l'enorme gioia di tagliare un traguardo importante come la laurea, si ha sempre l'impressione di perdere qualcosa, ad esempio gli amici e i "colleghi" di questi anni, i professori, nel proficuo rapporto di dare-ricevere, e l'ambiente stesso in cui si è evoluta quest'esperienza, che ha costituito una parte fondamentale della mia vita.

Ad ogni modo, ringrazio innanzitutto i miei due relatori: il prof. Charles Barone e la dott.ssa Chiara Savettieri, per la costante disponibilità e cortesia mostrate nei miei confronti. Particolarmente preziosi sono risultati le loro indicazioni e i loro consigli, con cui sono stata costantemente guidata nell'elaborazione di questa tesi.

Un grazie di cuore va anche alla dott.ssa Valeria Barboni per il fondamentale aiuto fornitomi nella parte di traduzione e senza la quale non sarei mai arrivata ad amare tanto quell' "arte" che spero diventi la mia occupazione futura: la traduzione in ambito saggistico.

Un particolare ringraziamento va ai miei genitori e al mio adorato fratellino, i quali mi hanno premurosamente supportato materialmente e soprattutto moralmente nell'arco di tutta la mia carriera universitaria, affrontando con me i momenti particolarmente critici e mostrando sempre per quello che faccio una fiducia cieca e priva di incertezze. Spero comunque di aver dato delle conferme, di essere stata all'altezza di quanto mi è stato chiesto. Di certo l'impegno e la passione da parte mia non sono mancati.

Desidero, inoltre, esprimere tutta la mia gratitudine a Simone Fontini e alla dott.ssa Arianna Bartoli, amici e consulenti insostituibili, per avermi sempre aiutata e incoraggiata soprattutto in occasione di alcuni momenti difficili.

Un ringraziamento va infine a tutti gli altri amici, alle persone che ho conosciuto un po' sparse per il mondo, ai miei insegnanti, a tutti quelli con i quali ho passato dei momenti estremamente piacevoli, ma anche a coloro che mi hanno fatto arrabbiare e rattristare (ho imparato tanto anche da voi!). Insomma a tutti: infinitamente grazie!

*Parigi, 15 novembre 2007*

Domenica Katia Forte

## 1. AMICO ASPERTINI

### 1.1. *Cenni biografici*

Amico Aspertini (Bologna, 1474 circa – Bologna, 1551) è un pittore italiano del periodo rinascimentale il cui stile complesso, eccentrico ed eclettico anticipa in qualche modo il Manierismo.

Nato a Bologna da una famiglia di pittori, fratello di Guido Aspertini e figlio di Giovanni Antonio Aspertini (pittore di un certo rilievo nella Bologna della fine del '400), aveva studiato con maestri quali Lorenzo Costa e Francesco Francia e rimase fortemente affascinato dal loro stile dolce e classico. Dipinse affreschi, decorazioni di facciate e pale d'altare. Tra le sue opere non sono poche quelle bizzarre e Giorgio Vasari descrive Aspertini caratterizzato da una personalità eccentrica<sup>1</sup>, capace di lavorare in modo talmente rapido e veloce da sembrare incredibile, applicando il chiaroscuro contemporaneamente: «dipingeva Amico con ambedue le mani a un tratto tenendo in una il pennello del chiaro, e nell'altra quello dello scuro»<sup>2</sup>, dal momento che era ambidestro.

---

<sup>1</sup> «Amico fu sempre un capriccioso e pazzo cervello, come pazze e capricciose le figure di lui per tutta Italia si veggono, e particolarmente in Bologna, dove dimorò il più del tempo.» (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568), a cura di P. Barocchi-R. Bettarini, Firenze 1976, vol. IV p. 498).

<sup>2</sup> G. VASARI, *Le vite*, cit.

## 1.2. *Il soggiorno romano*

È da collocare agli inizi della carriera artistica di Amico e precisamente nel 1496 un viaggio a Roma, che il giovane intraprende in compagnia del padre. Giovanni Antonio e il figlio furono spinti in quella direzione da diverse ragioni, tra cui l'opportunità economica, infatti il padre di Amico è documentato nella città il 12 febbraio del 1496, per la decorazione delle ante dell'organo della Basilica di S. Pietro, raffiguranti la Storia di Simon Mago e il Martirio degli Apostoli Pietro e Paolo. Sono questi gli anni in cui il giovane Amico percorre le strade di Roma, visitando antichi monumenti, chiese, grotte e collezioni, alla ricerca di sarcofagi, vasi, busti e frammenti di ogni genere, tutto ciò, insomma, che poteva chiamare alla sua mente, educata sui grandi esempi del quattrocento bolognese, e prima di tutto sulle opere di Giovanni da Modena, il fascino della città antica. La cultura dell'antico respirata nella città natale e il desiderio di accostarsi alle fonti del mondo classico esercitarono sul giovane una forte influenza e solleccitarono la visita alle rovine romane, ma anche i principali eventi che si stavano svolgendo nella città non lo lasciarono indifferente.

Tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi del decennio seguente si era registrata nell'Urbe la presenza di artisti umbri (Perugino, Pinturicchio e Pier Matteo d'Amelia), toscani e fiorentini (Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Biagio D'Antonio, Bartolomeo della Gatta, Luca Signorelli, e forse Piero di Cosimo), tutti attivi nella Cappella Sistina. Inoltre, tra il 1488 e il 1490, soggiornò a Roma anche Andrea Mantegna, chiamato da Innocenzo VIII ad affrescare la cappella della Villa Belvedere in Vaticano. Purtroppo oggi di quelle decorazioni non resta più niente, in quanto andarono distrutte nel 1780. In quegli anni era giunto a Roma anche il bolognese Jacopo Ripanda che, dopo aver compiuto la sua prima educazione nel cantiere del Duomo di Orvieto, era entrato nella cerchia del Pinturicchio, riuscendo a guadagnarsi in seguito un prestigio personale per

un'operazione complessa, quale la ripresa grafica della Colonna Traiana<sup>3</sup>. L'interesse per l'antico, l'attenzione alla pittura del Pinturicchio e la comune origine bolognese dovettero cementare i rapporti tra Jacopo e Amico, e con ogni verosimiglianza, fu tramite lui che Aspertini fu introdotto nella cerchia degli artisti antiquari, tra cui lo scultore lombardo Andrea Bregno. In effetti, nella collezione dello scultore, Amico ammirò opere che in un secondo momento avrebbe disegnato in bella copia nel Wolfegg Codex. Non è improbabile neanche che, sempre mediante Ripanda, Aspertini venisse sin da subito orientato verso la cultura umbra. In effetti, analizzando le opere dell'Aspertini, risulta evidente che il Pinturicchio costituì nella sua formazione stilistica e iconografica un importante punto di riferimento. L'*Adorazione dei Magi*, ora a Berlino rivela, infatti, la conoscenza dell'*Adorazione dei Pastori* dipinta dall'umbro nella Cappella della Rovere in S. Maria del Popolo intorno al 1488-90. Ma oltre che dal Pinturicchio una grande influenza venne esercitata su di lui da Filippino Lippi e soprattutto dagli affreschi romani in S. Maria sopra Minerva. In entrambi i casi si tratta di pittori che ereditarono una visione capricciosa e decisamente “anticlassica” del mondo antico, che reinterpretarono in modo del tutto libero.

### 1.3. La produzione grafica

Particolare interesse desta la produzione grafica dell'Aspertini, legata proprio al primo soggiorno romano dell'artista. Tra le sue prime esperienze disegnative, un posto di rilievo spetta al Taccuino di Parma, ritenuto per molto tempo opera di un artista anonimo. L'identificazione dell'autore in Amico Aspertini è stata resa possibile attraverso la

---

<sup>3</sup> Si veda V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Einaudi, Torino 1992.

ricostruzione del suo periodo giovanile trascorso a Roma e a un insieme di disegni, di cui la maggior parte ricopiati dall'antico, dove si trovano le prime testimonianze della sua attività romana, anteriori al Wolfegg Codex, considerato in precedenza come il primo libro di disegni dell'artista. Il Codice di Parma rappresenta la fase iniziale dell'attività grafica di Amico, in cui l'artista non aveva ancora sviluppato quel linguaggio personale riconoscibile nel successivo Wolfegg Codex<sup>4</sup>.

#### 1.4 *Le opere principali*

Fu proprio dopo il viaggio a Roma, durante il quale ebbe modo di conoscere direttamente le grotte della "Domus Aurea", che Aspertini elaborò una visione "anticlassica" del mondo antico che si manifestò negli affreschi dell'Oratorio di S. Cecilia (1506) a Bologna, opera commissionata da Giovanni II Bentivoglio, dove, accanto ai più composti e tradizionali Francia e Costa, lo stile nuovo ed espressivo del giovane pittore si impose con una sorprendente modernità che gli valse una fama notevole anche fuori Bologna.

Sono di questi anni i contatti con Isabella d'Este ma soprattutto con Lucca, dove Aspertini fu chiamato a operare nella chiesa di S. Frediano, nella quale il suo lavoro più importante fu la decorazione fra il 1508 e il 1509 della cappella di Sant'Agostino, fatta costruire nel 1506 da Pasquino Cenami. Sempre per la chiesa di S. Frediano Aspertini dipinse anche l'affresco della controfacciata con la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista, Agata, Margherita e Sebastiano e un angelo musicante*, mentre una bellissima tavola destinata alla chiesa di S. Cristoforo e oggi nel

---

<sup>4</sup> Cfr. M. FAIETTI-A. NESSEL RATH, "Bizar più che riverso di medaglia". *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, in «Revue de l'Art», 107, 1995, pp. 44-88.

Museo Nazionale di Villa Guinigi raffigura la *Madonna col Bambino fra i santi Giorgio, Giuseppe, Giovanni Evangelista e Sebastiano*.

Lo stile anticlassico di Aspertini si accentua in alcune tavole bolognesi in seguito al soggiorno a Lucca. A partire dal 1510, e per l'intero decennio successivo, gli furono affidate soprattutto importanti committenze in S. Petronio: nel 1510 venne pagato per un busto sul portale centrale, nel 1519 eseguì la *Pietà*, nel 1524 lavorò a due rilievi nella porta minore sinistra della facciata, nel 1526 fu incaricato di eseguire un Cristo sorretto da Nicodemo per il portale minore di sinistra e dal 1531 lavorò agli sportelli dell'organo. Negli stessi anni affrescò una perduta *Resurrezione* per la cappella della Pace e il ritratto di messer Gozzadini col figlio. Essendo inoltre un pittore allora molto stimato, ricevette anche importanti incarichi legati a eventi di grande rilievo per la città: nel 1529, anno in cui fu nominato «massaro» delle arti, lavorò agli apparati per l'ingresso di Carlo V a Bologna. Morì il 19 novembre 1551 e fu sepolto in S. Martino.

### 1.5. *Aspertini e lo Sperimentalismo anticlassico*

La scarsa fortuna critica che ha seguito Amico nel corso dei secoli è in gran parte dovuta al celebre Giorgio Vasari che nelle sue “*Vite*”, forse per la sua difformità rispetto sia alla bellezza classica del ‘400 che alle nuove tendenze del Manierismo non ne riconobbe le grandi qualità artistiche e lo tacciò di pazzia: “*Costui, venuto finalmente in vecchiezza di settanta anni, fra per l’arte e la stranezza della vita bestialissimamente impazzò*”<sup>5</sup>. E anche se il bolognese Carlo Cesare Malvasia, sempre teso a sottolineare il valore delle glorie locali, rivendicò a tratti la sua originalità,

---

<sup>5</sup> G. VASARI, *Le Vite*, cit.



solo Roberto Longhi<sup>6</sup>, e poi Francesco Arcangeli<sup>7</sup>, arrivarono a riabilitarlo, dando inizio ad una nuova stagione di studi su di lui.

Antonio Pinelli<sup>8</sup> e Federico Zeri<sup>9</sup> inseriscono Aspertini all'interno di quella «insorgenza» anticlassica che si affermò nei decenni centrali del XVI secolo, durante i quali si manifestò una rivolta contro gli ideali di «perfezione senza errori» del classicismo e contro la possibilità di cristallizzarli in una codificazione canonica: tale corrente prende il nome di «Sperimentalismo anticlassico» e i massimi esponenti furono, oltre all'Aspertini stesso, Giovan Francesco Bembo e soprattutto il Rosso e il Pontormo.

L'eccentrico e bizzarro Aspertini si ribellò al compassato classicismo di stampo peruginesco in cui si erano adagiati il Francia e, in buona misura, anche il Costa. Tuttavia, per Amico, l'anticlassicismo non nasceva da un'estraneità alla passione umanistica per il mondo classico, ma al contrario si innestava proprio sul ceppo del più sviscerato archeologismo. L'artista bolognese scartò qualsiasi lettura dell'antichità in chiave olimpico-apollinea, per cogliere in essa solo valenze dionisiache: ciò emerge con forza nella proliferante narratività dei bassorilievi, nell'animazione plastica e nell'horror vacui dei sarcofagi, nell'estro bizzarro e nella foga esecutiva delle grottesche, nella caratterizzazione espressiva di certi ritratti. Il suo fu un atteggiamento basato sull'insofferenza per un codice figurativo privo di rischi e impennate inventive, quale doveva apparire ai suoi occhi la formula, prevedibile e ampiamente collaudata, messa a punto dalla corrente classicista. Questa tensione anticlassica si traduce in Aspertini in volti

<sup>6</sup> Cfr. R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX, fasc. 1-3, Firenze 1935, pp. 111-135.

<sup>7</sup> Si veda F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana. Catalogo della mostra*, Alfa, Bologna 1970.

<sup>8</sup> Cfr. A. PINELLI, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 1993, pp. 54-61.

<sup>9</sup> Cfr. F. ZERI, *Raffaello Botticini*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXXII, 1968, pp. 159-170.

beffardi, estatici, trepidanti, ghignanti, orripilanti e minacciosi, nonché nell'evocazione di spazi asindetici, discontinui, negli scorci arrischiati, nei sussulti di ritmo, nello spalancarsi imprevedibile dei vuoti accanto al groviglio dei pieni, nelle dissonanze, nelle incongruenze e nelle asimmetrie. Di qui la calamitante attrazione per l'«anticlassica» cultura d'oltralpe e tedesca in particolare. Questa attrazione spesso si configurò come una disponibilità a mescolare le due culture, per trarre dall'impasto nuove e stimolanti dissonanze, fino ai casi estremi di opere come la Pietà in S. Petronio, dove si va ben oltre il gusto per l'ibridazione culturale, e si sfiora la pura e semplice immedesimazione.

Si può quindi concludere che l'antico eccitò sicuramente la fantasia, già per natura eccitabile, di Aspertini, ma non divenne un modello normativo per la conquista del bello ideale. Al contrario, man mano che gli anni della formazione passavano, nei suoi numerosi disegni e opere ispirati alla classicità emergevano le tendenze verso quella deformazione espressionistica e caricata della realtà che lo rese così sensibile al mondo nordico e così vicino all'arte gotica.

## 2. LA BASILICA DI S. FREDIANO

### 2.1. *Le origini*

S. Frediano è fra le più antiche chiese di Lucca: fin dal VI secolo esisteva in questo luogo un edificio religioso dedicato ai tre santi leviti Vincenzo, Stefano e Lorenzo. La costruzione di questa prima chiesa si fa risalire allo stesso San Frediano, vescovo di Lucca, tra il 560 e il 588. Gli scavi effettuati sotto l'attuale basilica hanno confermato la presenza dell'antico edificio. Nel 1112 iniziò la riedificazione dell'edificio che fu consacrato nel 1147.

Una prima annotazione da fare su questa basilica è il fatto che sia particolarmente a ridosso delle mura e affatto isolata; molti degli edifici, infatti sono stati direttamente inglobati nella costruzione principale, essendo stati questi parte del monastero e del cimitero che erano adiacenti alla chiesa.

Nel periodo in cui fu costruita la chiesa originale, cioè nel VI secolo, essa era fuori dalle mura ma in una zona altamente popolata. Il suo orientamento è opposto rispetto a quello di tutte le altre chiese: queste, infatti, hanno l'altare verso levante e la facciata verso ovest, in S. Frediano invece è esattamente l'opposto. Ciò si deve essenzialmente a un motivo pratico e cioè che la facciata, nella riedificazione, era troppo a ridosso della

cinta muraria che intanto si veniva costruendo e per questo sarebbe stata girata conferendo alla chiesa la disposizione attuale.

Il progetto originario, quello del IV secolo, doveva prevedere una chiesa a tre navate con abside, priva di transetti (quindi a croce latina e non a pianta basilicale, come la vediamo oggi) e anche di cripta (la quale venne inserita alla fine dell'VIII secolo per accogliere le spoglie di San Frediano), con la facciata posta a oriente, diversamente dalla regola che invece voleva l'abside orientata verso est. La chiesa era più bassa di quella che oggi vediamo, il rialzamento data al XIII secolo e sul sagrato della chiesa, cioè sulla parte rialzata di fronte alla facciata sono stati ritrovati i resti della base di appoggio di una loggia.

Il campanile, infine, nell'attuale configurazione, è vicino all'abside ma il cambiare di orientamento della chiesa lascia supporre che originariamente fosse vicino alla facciata come quello di S. Martino. Questo è stato fatto in varie epoche: il basamento è anteriore al XII secolo mentre la parte più alta è stata rifatta nel XIII secolo, con la presenza di monofore, bifore, trifore e quadrifore.

## 2.2. *L'esterno*

L'attuale costruzione ha tre navate divise da colonne, un grande presbiterio diviso da due ordini di gradini, sotto il quale si aveva in tempi remoti una cripta, inoltre vi sono una serie di cappelle laterali dette gentilizie in quanto venivano fatte costruire dalle famiglie più ricche della città, versando poi denaro per mantenere (acquistare candele, far dire messe,...) l'altare che vi era dentro. Infatti, era un motivo di pregio per le famiglie aver una cappella in cui esercitare il proprio "giurispadronato".

Nel XIII secolo si ebbe l'innalzamento della basilica con l'aggiunta del mosaico in facciata e la trasformazione dell'interno, poiché questa venne divisa in cinque parti: tre navate centrali più due laterali occupate dalle cappelle. Le ulteriori trasformazioni nei secoli successivi vennero fatte all'interno, e interessavano la costruzione e l'arricchimento delle cappelle laterali. Nella facciata non ci sono logge se non una finta loggetta al di sotto del mosaico. La decorazione, infatti, è costituita soltanto dal mosaico nella parte superiore e ci sono dei rilievi marmorei che decorano i portali. Ad esempio, in quello principale c'è un architrave con un motivo a tralci, tipico della scultura del XII sec.

Notevole è il mosaico a fondo oro che nella parte alta fa una leggera curva che serve a rendere l'*Ascensione di Cristo* in maniera prospetticamente più valida. Questo è diviso in due parti: la parte inferiore dove sono raffigurati gli Apostoli, che in origine erano posti ai lati della Madonna la cui immagine è andata distrutta per l'apertura della monofora centrale, e la parte superiore centrale dove è rappresentata l'Ascensione di Cristo nella mandorla sorretta dagli angeli. Per quanto riguarda la datazione di questo mosaico, si può riferire al XIII secolo, periodo in cui la facciata è stata sopraelevata. Non conosciamo gli esecutori anche se c'è corrispondenza della pittura e del modo di lavorare con gli artisti bizantini che si trovavano a Ravenna in quel periodo, come si può notare dagli abiti dei personaggi che sono piatti e schematici e le figure poste una accanto all'altra a formare una fila. Quantomeno quindi gli autori del mosaico se non erano bizantini erano a conoscenza di quell'arte. In particolare la parte superiore mostra il segno di un artefice colto e aggiornato sulle recenti esperienze bizantine, mentre la zona inferiore sembra dovuta a un artefice locale della bottega lucchese dei Berlinghieri.

Ci sono monofore e quattro oculi in corrispondenza di ogni navata. Il paramento, liscio e in marmo bianco, è limitato alla facciata, mentre le

pareti laterali sono lasciate in pietra di vari colori alternati, che formano fasce (paramento bicromo).

Sulla facciata sono presenti anche delle unità di misura per la misurazione dei tessuti e questo ci suggerisce che sul sagrato della chiesa ci fosse un mercato di tessuti, come in S. Martino c'erano gli speciali e i cambiavalute.

### 2.3. *L'interno*

Nonostante i consistenti interventi che si sono succeduti nel corso dei secoli, l'aspetto medievale della basilica è ancor oggi preminente. All'interno le navate sono divise da colonnati con capitelli gli uni diversi dagli altri e questo materiale si ritiene di spoglio, proveniente da edifici di epoca romana. Il soffitto è a capriate. L'interno presenta delle monofore che occupano la parte alta della navata centrale e ulteriori due ordini di queste sull'abside, che contribuiscono a illuminare la chiesa. È presente una cornice marcapiano che serve ad articolare le pareti della navata centrale, inoltre vi sono degli affreschi sia sul muro che su alcune colonne. L'affresco cuspidato che raffigura il *Martirio dei Santi Vincenzo, Stefano e Lorenzo* è una delle più antiche testimonianze della pittura medievale a Lucca e risale alla prima metà del XII secolo.

Sull'altare maggiore e nel coro c'è un pavimento, datato al XII-XIII secolo e attribuito ad artisti cosmateschi che lavoravano a Roma, con disegni geometrici e con l'inserimento di marmi e di pietre di colori diversi. Questo pavimento denominato ad *Opus Alexandrinum* faceva parte della cantoria che si trovava nella navata centrale, davanti all'altare, e che fu smontata nel 1426 .

#### 2.4. *Le cappelle*

Nella navata sinistra si apre la Cappella Trenta, che è stata costruita e decorata da Iacopo Della Quercia nei primi decenni del XV secolo. Qui è presente un polittico diviso in cinque parti, di cui una è occupata da una Madonna col Bambino, mentre le altre da Santa Orsola, San Lorenzo, San Gerolamo e San Riccardo. Poi c'è la predella dove ci sono dei bassorilievi in cui viene rappresentata la vita dei santi presenti negli archi. Sotto l'altare, all'interno del sarcofago romano, sono collocati i resti di San Riccardo a cui la cappella è dedicata. Sotto la Madonna col Bambino c'è la firma dell'autore con la data di terminazione dell'opera, 1422. L'arredo marmoreo si completa con la presenza delle tombe terragne di Lorenzo Trenta e della moglie.

Un'altra cappella è quella di S. Agostino, affrescata tra il XV e il XVI secolo dal pittore bolognese Amico Aspertini con temi evangelici, episodi della vita di Sant'Agostino e soggetti della storia ecclesiastica locale. Fra questi vanno ricordati la *Divisione del fiume Serchio da parte di San Frediano*, la *Natività*, il *Trasferimento del Volto Santo a Lucca* e la *Deposizione dalla Croce*. Inoltre, all'interno di questa cappella venivano seppelliti i priori del convento dedicato a San Frediano, e così fu previsto di ricordare il Santo a cui è dedicata la chiesa. Sullo sfondo c'è la città di Lucca, ma anche qui ci sono delle licenze poetiche dell'artista, come si può vedere dai personaggi che non sono vestiti con abiti del VI secolo, cioè il periodo in cui è vissuto San Frediano; in realtà questi, contemporanei all'artista, sono inseriti in scene avvenute molti secoli prima.

Amico Aspertini affrescò anche una *Sacra conversazione*. Lo scultore Matteo Civitali scolpì tre statue dei *Santi Vescovi Frediano, Agostino e Giovanni I* ed è anche l'autore della *Madonna*

*dell'Annunciazione*. Opera di suo nipote Masseo è invece la grande pala d'altare di legno con la *Madonna dell'Assunta*.

C'è poi la Cappella Fatinelli, che è molto antica e nella quale è conservata la teca con il corpo di Santa Zita, che vi fu sepolta nel 1278. Questa cappella fu completamente rinnovata nel XVII secolo: Paolo Guidotti dipinse una tela che rappresenta *Santa Zita e il Povero* e nella seconda metà del secolo Francesco del Tintore completò la decorazione con cinque tele che rappresentano i *Miracoli di Santa Zita*.

Da segnalare è inoltre lo splendido fonte battesimale del XII secolo, che si trova nello spazio adibito a battistero, a destra dell'entrata. L'opera è costituita da una vasca esterna composta da sei doghe, cioè da sei pezzi che sono tenuti insieme da parti di ferro, poi da una vasca ulteriore all'interno e dal coperchio. Il tutto costituisce un'opera tra le più interessanti della scultura del XII secolo a Lucca, perchè innanzitutto è firmata da Robertus Magister e poi per i caratteri stilistici che presenta. Due delle doghe sono occupate da profeti, mentre nelle altre quattro doghe dei bellissimi rilievi raffigurano le *Storie di Mosè*. Sul coperchio si trovano gli *Apostoli* e i *Mesi* dell'anno con i mestieri della campagna, opere che vanno ascritte a maestri di scuola toscana e lombarda.

Nel 1509 la cappella della Madonna del Soccorso fu consegnata a Eufrosina Compagni che commissionò a Giuliano da Pisa un affresco con la *Madonna del Soccorso*. Sopra la porta della Cappella del Soccorso è collocata una lunetta con un affresco raffigurante la Madonna col Bambino tra San Riccardo e Santa Zita, realizzato nel 1200 e in origine parte della decorazione a fresco della controfacciata.



### 2.5. *Il rinnovamento cinquecentesco*

Fra il XVI e il XVII secolo gli altari e le loro decorazioni furono rinnovate. Le nuove tele includono il *Miracolo di San Cassiano* del Lomi e il *Martirio di Santa Fausta* del Sorri. Fra il XVIII e il XIX secolo il mobilio della cappella Buonvisi, di Stefano Tofanelli, fu totalmente rinnovato. Dopo le soppressioni napoleoniche la grande lunetta di Mattia della Robbia e l'altare scolpito da Giovanni Baratta (inizio del XVIII secolo) arrivarono a S. Frediano.



**Figura 1**  
La facciata della Basilica di S. Frediano.



**Figura 2**  
Il mosaico sulla facciata.



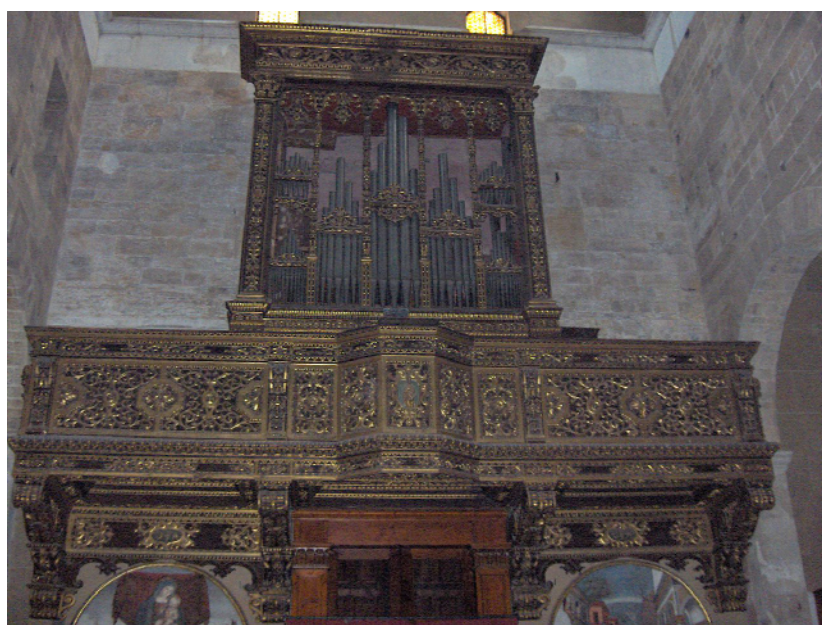
**Figura 3**  
La torre di S. Frediano vista da dietro.



**Figura 4**  
Il fonte battesimale.



**Figura 5**  
Il pulpito.



**Figura 6**  
Il coro con l'organo cinquecentesco.





**Figura 7**  
Una delle cappelle laterali.



**Figura 8**  
La cappella di Santa Zita.



**Figura 9**  
Il corpo mummificato di Santa Zita.



**Figura 10**  
La cappella di Sant'Agostino.

### 3. LA CAPPELLA DI SANT'AGOSTINO

La cappella di Sant'Agostino venne fatta costruire nel 1506 dal priore della chiesa, Pasquino Cenami che ne commissionò la decorazione ad Amico Aspertini e la cui tomba si trova proprio in questa cappella.

#### 3.1. *La lastra sepolcrale di Pasquino Cenami*

Nel pavimento al centro della cappella si trova la lastra tombale di Pasquino Cenami con la seguente iscrizione:

« PASQUINUS TEMPLI HUIUS-PRIOR-SACELLUM-D(ivo)  
AUGUSTINO DICAVIT – SIBI ET CANONICIS SUIS-MONUMENTA  
CONTRUXIT-AN(no) SAL(utis)-MDVI ».

Questa lastra è ricordata per la prima volta dal Ridolfi nel 1835 in occasione del resoconto del restauro degli affreschi della cappella, ma non vi si fa alcun cenno dell'autore. Successivamente, nel 1912, il Campetti<sup>10</sup> la riferisce a Nicolao Civitali, scultore lucchese contemporaneo. L'attribuzione della lastra sepolcrale all'Aspertini risale invece al 1965 e si

---

<sup>10</sup> Si veda P. CAMPETTI, *Guida di Lucca*, Lucca 1912.

deve alla Ciardi Duprè<sup>11</sup>. Il fatto che nessuno avesse pensato di attribuirgliela è un chiaro indizio del generale disinteresse per questo aspetto della sua attività. Questa lastra sepolcrale si inserisce invece a buon diritto nel contesto della sua opera, per ragioni di affinità stilistica che la legano alla decorazione affrescata. Inoltre le fonti bolognesi contemporanee lo ricordavano « non meno degno scultore che dipintore », tanto da far pensare che questa attività non fosse marginale, ma piuttosto collaterale alla pittura.

Nell'iscrizione a rilievo sulla lastra si confermano sia il nome del committente dell'impresa, sia la dedica a Sant'Agostino sia l'inizio dei lavori di ristrutturazione della vecchia cappella della Croce nel 1506. Il 26 giugno 1510 Pasquino Cenami muore, per cui sono questi gli estremi cronologici fra i quali si deve collocare la presenza di Aspertini a Lucca.

Stilisticamente, la lastra tombale è molto coerente con la decorazione pittorica circostante, mentre la paternità aspertiniana trova conferma anche in un'altra opera scultorea, che però si trova a Bologna ed è datata 1510. Si tratta del *David* scolpito nel sottarco del portale maggiore di S. Petronio, che è reso con lo stesso modellato duttile e vibrante della effigie del priore Cenami. Nel marmo lucchese, morbidamente modellato, sono definiti il saio e il mantello, con un'abbondanza di pieghe nel panneggio, che corrisponde agli abnormi vestimenti dei personaggi affrescati attorno a lui. E, come di quelle figure, Aspertini non trascura di restituirne l'umanità, così anche qui rende in modo estremamente realistico la pesante struttura del suo modello<sup>12</sup>. È evidente in quest'opera l'influsso della scultura di

<sup>11</sup> Cfr. M.G. CIARDI DUPRÈ, *La scultura di Amico Aspertini*, in «Paragone», 189, 1965, pp. 3-25.

<sup>12</sup> L'abito che indossa il priore, identico a quello dei monaci agostiniani presenti negli affreschi, ha indotto la Tazartes (cfr. M. TAZARTES, *Aspertini da Bologna a Lucca: gli affreschi della cappella di Sant'Agostino in San Frediano*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 17, 1982, pp.36-37).



Jacopo della Quercia, autore molto amato e studiato da Aspertini (come documentano alcuni disegni<sup>13</sup>): in questo caso è significativa la somiglianza con le lastre tombali di *Lorenzo e Isabetta Trenta* che si trovano nella stessa chiesa di S. Frediano.

Secondo il Silva<sup>14</sup> Aspertini non avrebbe ideato soltanto la decorazione pittorica della cappella, ma anche l'arredo plastico della medesima, di cui avrebbe eseguito le parti in marmo (sull'altare, una Croce sostenuta da un piedistallo con lo stemma Cenami e due soggetti mitologici, *Apollo e Mida* e *Atena e Marsia* sui lati, oggi nel Guardaroba della basilica), lasciando a Masseo Civitali il compito di realizzare le sculture lignee di *Sant'Agostino* e di *San Frediano*, ora nella cappella di San Biagio, e quella del *Vescovo Giovanni*, ora nel Guardaroba.

### 3.2. La volta

Al centro della volta campeggia la figura di Dio Padre, contenuta in una mandorla di angioletti che suonano strumenti musicali, mentre fra i Profeti (Isaia, Geremia, Ezechiele ed Elia) e le Sibille (Libica, deifica, Cumana e Tiburtina) volteggiano altri otto angeli che recano tavolette con scritte non leggibili, ma che probabilmente alludono alle profezie. Negli angoli della volta, quattro angeli reggono i simboli della passione di Cristo, mentre un fregio a grottesche su fondo arancione corre lungo il bordo esterno della volta e si conclude nei peducci<sup>15</sup> con altri quattro putti.

---

a dubitare che il maestoso personaggio dal ricco abito di broccato che assiste al *Battesimo di Sant'Agostino* sia identificabile con Pasquino Cenami.

<sup>13</sup> Si tratta di due disegni che raffigurano l'*Amor Proximi* dalla Fonte Gaia a Siena e il *Martirio di San Lorenzo* dalla predella dell'altare Trenta in San Frediano a Lucca (catalogo disegni, nn. 40, 41).

<sup>14</sup> Si veda R. SILVA, *La Basilica di San Frediano in Lucca. Urbanistica Architettura Arredo*, Lucca 1985.

<sup>15</sup> Peduccio: parte più bassa dell'imposta delle volte a vela o a crociera.

### 3.3. *La lunetta sinistra*

Nella lunetta sinistra è raffigurata la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* e in particolare il momento in cui il corpo di Cristo sta per essere adagiato sul lenzuolo funebre, che lo dovrà avvolgere nel sepolcro. Sono presenti Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, Giovanni, la Madonna, la Maddalena, le altre due Marie e molte donne addolorate; le due figure femminili ai lati estremi sono delle figure allegoriche e rappresentano forse la Vita e la Morte.

### 3.4. *La lunetta della parete di fondo*

La lunetta della parete di fondo è occupata dal *Giudizio Universale*, che purtroppo è stato molto danneggiato per l'apertura di una finestra al centro della parete negli anni Ottanta del Seicento e per le infiltrazioni d'acqua. Al centro è ancora visibile un frammento dell'angelo del Giudizio che riceve e separa le anime, a destra la resurrezione della carne alla presenza della Maddalena, di San Giovanni, di un papa, di un vescovo e a sinistra l'Inferno con i tormenti dei dannati.

### 3.5. *La lunetta destra*

Nella lunetta destra è affrescata l'*Approvazione della Regola di Sant'Agostino*. Questa scena in passato è stata interpretata sia come l'atto di unione fra i Canonici Lateranensi e quelli di S. Frediano, sia come la

concessione del possesso di S. Frediano, mentre il Ridolfi<sup>16</sup> la interpreta come il momento in cui Sant'Agostino dà la regola ai suoi Canonici.

### 3.6. *La parete sinistra*

Su questa parete figurano due affreschi: il *Trasporto del Volto Santo* e *Sant'Ambrogio battezza Sant'Agostino*.

Il *Trasporto del Volto Santo* narra l'episodio relativo all'arrivo a Lucca di questa antica reliquia, tuttora venerata nella Cattedrale di S. Martino. Si tratta di una statua di Cristo in croce, di legno, vestito di una tunica a maniche lunghe, risalente ai primi anni del XII secolo, che viene rappresentato dall'Aspertini nelle sue vesti da parata con gli ornamenti gotici sull'abito e sul copricapo<sup>17</sup>. L'autore della leggenda sul Volto Santo sembra essere il diacono Leonino (o Leboino), che nel XII secolo afferma che il legno della Croce di Cristo, scolpito da Nicodemo per ispirazione divina, per tramandare le sembianze di Cristo, e nascosto fino all'VIII secolo, sarebbe stato ritrovato a Gerusalemme, in seguito a un sogno rivelatore, dal vescovo Gualfredo che era giunto qui in pellegrinaggio. Il Crocifisso, messo allora su una nave senza nocchiero, avrebbe navigato senza equipaggio per tutto il Mediterraneo sfuggendo anche agli assalti dei pirati. Nel frattempo un angelo, apparso in sogno al vescovo di Lucca, il Beato Giovanni, lo avrebbe invitato a recarsi al porto di Luni, dove la nave che portava la preziosa reliquia sarebbe spontaneamente arrivata e da qui sarebbe stata trasportata nella città nel 782. Nello sfondo dell'affresco, avanza sul mare la nave verso il punto in cui il vescovo è in preghiera, invano inseguita dalle navi lunensi, che se ne vogliono appropriare.

<sup>16</sup> Cfr. M. RIDOLFI, *Sopra alcuni quadri di recente restaurati in Lucca*, in «Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», VIII, 1835, pp. 239-261.

<sup>17</sup> C. BARACCHINI, *Gli ornamenti del Volto Santo*, Lucca 1982, pp. 80-85.

L'immagine è caricata sul carro e in quel momento, di nuovo spontaneamente, i due buoi scelgono la strada per Lucca<sup>18</sup>. In primo piano si svolge la solenne processione, accompagnata da una grande folla di cittadini lucchesi accorsi intorno al loro vescovo. Le fonti che Aspertini poteva conoscere erano i manoscritti trecenteschi che narrano della leggenda, ma nella rappresentazione vengono privilegiati tre elementi: il Beato Giovanni, di cui si conservano le reliquie nella chiesa, il « Titoli della Croce », cui era in origine dedicata la cappella e un'immagine corale del popolo dei fedeli.

La scena in cui *Sant'Ambrogio battezza Sant'Agostino*, invece, si svolge sullo sfondo di un paesaggio molto articolato, anziché all'interno della chiesa, davanti a un padiglione poggiante su quattro colonne, ornato di statue e bassorilievi con vittorie alate in *grisaille*<sup>19</sup>. Nelle targhe sostenute dalle due statue è rappresentata a sinistra una *Decollazione* e a destra la sottomissione di due uomini inginocchiati di fronte a un guerriero a cavallo. Nello sfondo, sulla sinistra, si completa la visione di Lucca, iniziata sul colle nel riquadro affianco con il *Trasporto del Volto Santo*, vista dalla parte dei monti pisani, mentre, vicino, con fantasiosa inverosimiglianza, compaiono una veduta del Colosseo, così come era visibile nel Cinquecento, ossia sotterrato a metà, al centro l'Arco di Costantino e sulla destra un improbabile fiume scosceso, sotto un burrascoso cielo di temporale. Il primo piano è occupato da una folla di fedeli lucchesi, nella quale è possibile riconoscere innumerevoli ritratti di insigni lucchesi, contemporanei di Aspertini, mentre sul lato destro i due catecumeni possono essere l'amico Alipio e il figlio di Agostino, Adeodato, che, secondo le *Confessioni*, furono battezzati insieme a lui. Rimane aperto il

<sup>18</sup> La Kropfinger von Kügelgen (cfr. KROPFINGER-V. KÜGELGEN H., *Amico Aspertinis Malerisches Werk. Ein Beitrag zur Bologneser Malerei der ersten Hälfte des Cinquecento*, Diss. Phil. Fak., Universität Bonn 1973, p. 278) fa notare che la presenza dei due buoi che tirano il carro deriva da una fonte lucchese citata in P. LAZZARONI, *Il Duomo di Lucca*, Lucca, 1960, p. 96.

<sup>19</sup> *Grisaille*: tecnica decorativa pittorica a svariate tonalità di grigio, spec. di stile neoclassico.

problema della identificazione del personaggio più imponente, avvolto in un raffinato mantello di broccato di velluto, molto simile ai tessuti lucchesi dell'epoca, foderato di pelliccia, con i guanti, un berretto rosso, una misteriosa scritta, GOD, sulla manica e un pallio nero che gli attraversa il petto, come anche al suo vicino più giovane. Il personaggio tiene in mano un biglietto, sul quale un tempo si leggeva la parola « primicerius », mentre ora si leggono soltanto le lettere « ...grate prim... ». Secondo il Ridolfi si trattava di una carica amministrativa derivata dall'epoca tardo imperiale, il *primicerius Notariorum*. Il fatto che questo titolo fosse in uso anche nel Cinquecento, e probabilmente con una valenza religiosa, ha indotto la Tazartes a identificare il personaggio con il priore stesso di S. Frediano, Pasquino Cenami. Tuttavia, questa suggestiva ipotesi contrasterebbe con il grande lusso dell'abito, se messo a confronto con il sobrio saio monastico che i Canonici indossano nel lunettone con la *Approvazione della Regola* e che lo stesso Pasquino indossa nella lastra tombale al centro della cappella. Sandro Baroni suggerisce piuttosto di identificare il priore nel religioso all'estrema destra dell'affresco con il capo coperto, che guarda verso lo spettatore mentre l'altro potrebbe essere uno dei « laici » di S. Frediano.

### 3.7 La parete destra

Anche la parete di destra è occupata da due affreschi: l'*Adorazione dei pastori* e la *Deviazione del fiume Serchio*.

Nell'*Adorazione dei pastori* la narrazione evangelica è arricchita di episodi diversi: il gruppo dei servitori al seguito dei Re Magi, che scaricano vettovaglie e masserizie dal lungo viaggio, l'annuncio sull'erta del colle e la danza gioiosa dei pastori in mezzo al gregge, la vecchia che indica il luogo

della Natività. La Tazartes<sup>20</sup> ha portato l'attenzione sulla stella cometa, al centro della composizione, che ha la stessa forma della stella nello stemma della famiglia Buonvisi. Un indizio questo, che potrebbe significare sia un omaggio alla potente famiglia dalla quale provenivano Paolo e Benedetto, fra i personaggi più in vista della città e della comunità di S. Frediano, sia il riconoscimento di un contributo finanziario all'impresa decorativa del Priore.

La *Deviazione del fiume Serchio*: l'episodio rappresenta un miracolo di S. Frediano, monaco di origine irlandese, diventato vescovo di Lucca intorno al 560, fondatore della omonima congregazione di Canonici, che impedì l'inondazione della città dando al fiume Serchio un nuovo corso con un semplice solco tracciato col rastrello. Il Vescovo è rappresentato in secondo piano, attorniato dai Canonici in preghiera, mentre molto maggior rilievo è dato agli uomini che si affannano a costruire argini contro la furia del fiume, che scorre lungo le mura della città, vista da Monte San Quirico: sono visibili la chiesa di S. Frediano con il gallo sulla cuspide della facciata, la Torre dei Guinigi, S. Michele, le due torri gemelle congiunte da un ponte sospeso, e, più lontano, la Torre delle Ore e S. Martino sulla sinistra. Le fonti del miracolo sono i *Dialoghi* di San Gregorio Magno (libro III) e un poema scritto da Rangerio, vescovo di Lucca nel XII secolo. Sul lato sinistro assistono alla scena alcuni personaggi, che ad oggi non è stato possibile identificare, anche se il Ridolfi aveva azzardato alcune proposte: i due in primo piano sarebbero il fratello del priore, Francesco, e un altro parente, mentre quelli in secondo piano, cui allude il gesto del primo personaggio, sarebbero Amico e suo fratello Guido, al quale il Ridolfi attribuisce una collaborazione agli affreschi, resa in realtà impossibile dalla morte di Guido, avvenuta prima del 1504. L'unica cosa evidente è la vistosa ferita da taglio che il personaggio esibisce in mezzo alla fronte. Nell'angolo a sinistra in alto è rappresentata la *Fuga in Egitto*.

---

<sup>20</sup> Cfr. M. TAZARTES, *Aspertini da Bologna a Lucca*, cit., pp. 29-48.

### 3.8. *Il programma iconografico*

È stata la Tazartes<sup>21</sup> a ricostruire il programma che governa la complessa scelta iconografica della cappella, probabilmente dettata dallo stesso committente. Una medesima alternanza si può individuare fra due episodi di storia religiosa locale (*Trasporto del Volto Santo* e *Deviazione del Serchio*), due relativi alla vita di Gesù Cristo (*Natività* e *Deposizione nel Sepolcro*) e due dedicati alla vita di Sant'Agostino, che non potevano mancare in una cappella di recente dedica al Santo (*Battesimo* e *Approvazione della Regola*). La nuova dedica è confermata dalla lapide funeraria della tomba di Pasquino Cenami al centro della cappella, con la data 1506 e da un'antica memoria, estratta dall'Archivio di S. Frediano, prima che questo bruciasse, che suona così: « una porro cappella S.Crucis cum vetustate collapsa esset, fuit a Psquino Caenamio ejusdem ecclesiae Sancti Frigidiani presule a fundamentis restituta, et Sancto Agustino dicata circa annum 1510 ».

Ma ci sono altri moventi che si intrecciano nella scelta dei soggetti: il *Trasporto del Volto Santo* è un tema legato anche all'originario titolo della cappella, quello della Croce, perché la tradizione vuole che nel 782 vi fosse collocata l'immagine del Volto Santo proveniente da Luni, prima di essere trasferita in S. Martino. Ma la cappella era detta anche delle « reliquie », e l'intera decorazione si arricchisce anche di queste presenze: il *corpo di San Frediano*, quello del *Beato Giovanni*, i *capelli della Madonna* e i *corpi dei Santi Cassio, Fausta, Zita e Riccardo*, che determinano, alternati ai quattro episodi della vita di Cristo, la presenza dei quattro Santi venerati a Lucca, ai quali sono dedicati altari che si affacciano negli oculi del sottarco, nella stessa chiesa. Infine, la *Deposizione* e le scene della Passione (la *Lavanda dei piedi*, l'*Ultima cena*, l'*Orazione nell'orto* e la *Flagellazione*) alludono

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

anche alla destinazione funeraria della cappella, quale luogo per la sepoltura del Priore e dei suoi Canonici.

### 3.9. *I modelli adottati da Aspertini*

«Ed a Lucca in san Frediano (dipinse) una cappella con strane e bizzarre fantasie, e con alcune cose degne di lode, come sono le storie della Croce e alcune di Sant'Agostino; nelle quali sono infiniti ritratti di persone segnalate di quella città. E per vero dire, questa fu delle migliori opere che maestro Amico facesse mai a fresco di colori»<sup>22</sup>. Sono rare le opere di Aspertini per le quali Vasari spenda parole di lode, ma la cappella di Sant'Agostino è una di quelle, all'interno di un giudizio sul pittore sostanzialmente negativo. Vasari è, quindi, il primo critico dell'arte a parlare di questo ciclo decorativo e ad attribuirlo ad Amico Aspertini. Nelle guide locali, invece, questi affreschi sono ricordati per la prima volta solo fra Sette e Ottocento, ma vengono ampiamente commentati per la prima volta nel 1835 da Ridolfi, al quale era stato affidato il restauro della cappella. Da quel momento entrano nella letteratura relativa all'artista, che subito si impegna nel recupero delle componenti culturali di questa importante opera.

Il linguaggio che il pittore ha creato a Bologna, fra il ritorno da Roma e questo nuovo impegno in terra toscana, è un linguaggio colto e articolato, che aveva incontrato il favore della corte bentivolesca e gli affreschi di S. Frediano offrono, senza dubbio, una testimonianza molto complessa della parabola culturale seguita da Aspertini.

---

<sup>22</sup> G. VASARI, *Le Vite*, cit., p. 498.



L'antichità classica è ormai una componente familiare nel bagaglio di riferimenti che affollano sia le scene principali che gli elementi decorativi del ciclo lucchese. Ricchissimo è il repertorio di motivi antichi nelle due candelabre<sup>23</sup> monocrome che dividono le pareti, come nelle vivacissime scenette nei pilastri dell'arco d'ingresso con motivi zoomorfi, battaglie, trofei d'armi, che si alternano alla raffigurazione degli Apostoli, fino al bordo a grottesche, di uno straordinario color giallo-arancio, che corre tutto intorno alla volta: memoria tangibile dell'esperienza diretta fatta all'interno della Domus Aurea. Anche all'interno delle scene abbondano le citazioni «archeologiche»: fra gli uomini al lavoro per deviare il Serchio sono evidenti i riferimenti ai sarcofagi antichi come anche ai soldati romani della Colonna Traiana<sup>24</sup>, mentre uno dei catecumeni nella scena del *Battesimo di Sant'Agostino* fa riferimento ad una famosa statua antica, il cosiddetto *Spinario*, che si trova a Roma nel Palazzo dei Conservatori (Musei Capitolini). Lo stesso fonte battesimale di S. Frediano, eseguito nella seconda metà del XII secolo, sembra essere la fonte diretta dell'atteggiamento del battezzando. Disseminati negli sfondi delle scene sono anche alcuni edifici di Roma antica, come l'Arco di Costantino e il Colosseo nello sfondo del *Battesimo*, mentre un'evocazione di fantasia è il rudere fatiscente che chiude la *Adorazione dei pastori*. Il più imponente monumento «all'antica» è tuttavia il baldacchino davanti al quale si svolge il battesimo: un'architettura reale e ideale al tempo stesso, che sembra sottendere un particolare valore simbolico. Qui Aspertini pone al centro

---

<sup>23</sup> Candelabra: composizione ornamentale, a rilievo o dipinta, che richiama la forma di un candelabro stilizzato, usata nell'arte classica e rinascimentale per decorare pilastri, stipiti, lesene e simili.

<sup>24</sup> Nella *Deviazione del Serchio* lo spaccalegna sull'estrema destra deriva dal satiro del corteo dionisiaco riprodotto nel foglio 30v. del Codice Wolfegg da un sarcofago ora al Louvre a Parigi, disegnato anche nel foglio 46 del Codice London I; la figura col fascio di legna sulle spalle che esce dal bosco deriva dall'Erocle con le spoglie del Cinghiale di Erimanto, riprodotto nel foglio 41v. del Wolfegg; soldati romani nella scena XIX della Colonna Traiana sono modello per gli uomini al lavoro nel fiume, riprodotti nel London I, foglio 30v.-31. Nell'uomo che lavora nell'acqua, sulla sinistra, è stata notata una derivazione dall'atteggiamento del carnefice del *Martirio di San Lorenzo* di Jacopo della Quercia, parte centrale della predella dell'altare Trenta in San Frediano, disegnato da Aspertini.

della composizione, inquadrato dal baldacchino, l'Arco di Costantino, simbolo della vittoria della croce sul paganesimo e, in senso lato, del trionfo di Cristo sulla morte e della cristianità sui suoi nemici<sup>25</sup>. Il monumento è vivacizzato da figure monocrome, da vittorie alate con trofei di guerra e da un putto sulla chiave dell'arco. Altrettanto animate sono le grottesche di S. Frediano, che il pittore dispone in tutti gli spazi decorativi disponibili in una sorta di *horror vacui*, che ancora ricorda la mentalità medievale, e che dimostra la libertà mentale del pittore nell'assorbire nel suo mondo immaginario anche i suggestivi modelli della pittura compendiaria delle Grotte della Domus Aurea.

L'altro elemento caratterizzante gli affreschi è l'influenza della pittura nordica, e in particolare quella delle opere di Dürer. Negli affreschi di S. Frediano Aspertini mette a frutto questa grande quantità di esperienze non soltanto attraverso «citazioni» episodiche, ma ampliandole a un coinvolgimento che tocca di volta in volta il tono psicologico della narrazione o la struttura della composizione. Nell'*Adorazione dei pastori*, per esempio, il paesaggio è arricchito da una città turrita dall'architettura più oltremontana che italiana, con case con il tetto a spiovente, che si differenzia profondamente sia dai ruderi romani del *Battesimo*, che dalle rappresentazioni di Lucca degli altri riquadri. Nell'uomo appoggiato al muretto sulla sinistra è possibile riconoscere un ricordo preciso dell'incisione di Dürer *Bagno d'uomini* del 1496. Molto più coinvolgente è però il rapporto con il pittore tedesco nel *Trasporto del Volto Santo* in cui l'organizzazione prospettica, fortemente antirinascimentale, inerpica lo spazio su per la costa rocciosa e rovescia verso il primo piano un corteo di fedeli lucchesi, consanguinei, nelle espressioni caricate e grottesche, degli astanti del *Martirio dei diecimila Martiri*. Il tema viene ripreso da Dürer in

---

<sup>25</sup> Aspertini userà nuovamente un grande arco trionfale, ma in stato di decadimento e di abbandono, al centro dell'*Adorazione dei pastori*.

anni che si presentano per Aspertini come «il momento della massima tangenza nordica di contatto con Dürer». Il rapporto è infatti molto complesso e non si estrinseca solo a livello compositivo, attraverso la discontinuità dello spazio aspertiniano: si tratta di una più profonda conformità psicologica, che si manifesta negli sguardi sfuggenti, in un ghigno che deforma un volto o nell'agitarsi parlante delle mani. I gesti diventano sintetici, gli scorci acrobatici, gli sguardi grotteschi. Un ritratto in questo senso molto significativo è quello del Vescovo Giovanni. L'impietosa caratterizzazione individuale e l'exasperazione fisionomica sono tipici dell'Aspertini. Questo modo di dipingere si apparenta alle deformazioni delle fisionomie più tipiche della pittura oltremontana, che raramente sottopone il volto umano a quel filtro di bellezza normativa e di regolarizzazione, che è invece abituale nell'arte italiana.

Nella *Deposizione di Cristo nel sepolcro* rivivono, nei ridondanti mantelli delle figure in primo piano, ricordi tardo-gotici di area emiliana (l'arte medievale è un costante motivo di attrazione per Aspertini), mentre l'impianto generale della scena deve molto all'incisione di Andrea Mantegna con il *Seppellimento di Cristo*, che Aspertini doveva avere ben presente. Tuttavia l'invenzione di Aspertini è fortemente originale, con il corpo di Cristo sollevato fra le braccia dei dolenti, memore sia dei gruppi in scultura dei *Compianti*, molto frequenti anche in area emiliana, che delle sacre rappresentazioni.

Un altro spunto di riflessione è offerto dall'oculo che si apre al centro dell'arco d'ingresso, con una raffigurazione di musicisti e cantori in sottinsù, filtrato dalla coscienza prospettica, e quindi segno tangibile della maturità stilistica raggiunta dall'Aspertini in questa fase del suo percorso. Affollato e sostanzialmente lontano dalla misura classica, lo spazio aspertiniano sembra essere debitore, nella relazione fra figure, architetture e

paesaggio, all'arte oltremontana, e forse quindi più vicino a esempi del Nord Italia, con cui condivide la negazione della razionale prospettiva (si veda nel *Trasporto del Volto Santo* la presentazione frontale dell'icona in mezzo alla processione che si rovescia giù dal colle o il divagare senza regola del racconto nella *Deviazione del Serchio*). Complessa è l'organizzazione spaziale delle scene, collocate all'interno di cornici architettonica, con la luce che tiene conto dell'illuminazione naturale che proviene dalla finestra sulla parete esterna della cappella. Infatti, solo due lati della cornice di ciascun riquadro sono illuminati dall'alto al basso. Il pittore, che ha visto a Roma gli affreschi sulle pareti della Sistina, Pinturicchio e Filippino all'Araceli, nel suo peregrinare per l'Italia centrale può aver ammirato anche Signorelli a Orvieto, nuovamente Pinturicchio a Siena, Ghirlandaio e Filippino a Firenze e riversa questo ampio patrimonio di esperienze visive e spaziali nei suoi affreschi, tuttavia diversi e più complessi.

All'interno della produzione di Amico, la cappella di Sant'Agostino è il primo esempio di progettazione pittorica globale di un ambiente. Gli elementi decorativi dovevano costituire le zone di maggiore libertà espressiva dell'artista, potendosi qui sottrarre da ogni obbligo iconografico nei confronti della committenza. C'è da chiedersi a questo punto quali fossero per Vasari le «strane e bizzarre fantasie» dipinte nella cappella; poiché, a suo dire, «alcune cose degne di lode» andavano ricercate nelle storie della Croce e di Sant'Agostino, viene quindi da pensare che il giudizio negativo dell'aretino fosse, invece, riferito alle parti decorative e, forse, alle lunette. Ma forse non lo convinceva del tutto neppure la volta, con la raffigurazione arcaizzante del *Dio Padre entro la mandorla*, e l'ampio groviglio, di sapore quasi tardogotico, dei panneggi dei *Profeti*, delle *Sibille* e degli *Angeli*. Eppure questo particolare stile non era estraneo

a Filippino Lippi e ricorda le sue Sibille e i loro cartigli svolazzanti nella volta della Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva a Roma.

Nelle quattro storie sulle pareti, gradite a Vasari, traspare con più immediata evidenza la sedimentata cultura dell'artista, che accumula e rielabora in modo originale le conoscenze acquisite durante i viaggi giovanili nell'Italia centrale. Questa volta, nell'impaginazione come nei singoli dettagli, sono richiamati alla memoria i cantieri romani quattrocenteschi del Perugino e del Pinturicchio: nel *Sant'Ambrogio battezza Sant'Agostino* il gesto del giovane catecumeno seduto riprende quello del giovane seduto dietro il Battista nel *Battesimo di Cristo* affrescato nella Sistina. Nella vasta apertura del paesaggio si intravede, invece, un influsso giorgionesco. La natura ha qui un respiro assai più ampio, tanto è vero che gli episodi contigui del *Trasporto* e del *Battesimo*, separati tra loro dalle candelabre a monocromo, sono tuttavia unificati dalla rappresentazione della città di Lucca che si sviluppa, completandosi, dalla prima alla seconda scena. È un vasto paesaggio dall'orizzonte piuttosto alto, in parte vero e in parte di fantasia, per quegli inserti dall'antico ai quali Aspertini non seppe mai rinunciare.

Nel *Sant'Ambrogio battezza Sant'Agostino* il paesaggio assume quindi un più vasto respiro, dominando completamente lo sfondo; la resa delle distanze spaziali acquista una maggiore credibilità, anche se si tratta di uno spazio prevalentemente misurato, oltre che dal padiglione al centro, dall'infittirsi delle persone che degradano dal primo piano al piano di mezzo, dando vita a una vera e propria galleria di ritratti di contemporanei. Nel *Trasporto del Volto Santo* prevalgono, invece, fisionomie meno caratterizzate in senso individuale o ritrattistico, tuttavia fortemente accentuate nelle espressioni e in certe grinte che si pongono quasi al limite del caricaturale. A proposito dei cantori si è parlato di una somiglianza con

il campionario di fisionomie nel *Cristo tra i dottori*, che Dürer lasciò durante il suo secondo soggiorno in Italia e che oggi si trova a Madrid. Come ha sottolineato Meller<sup>26</sup>, tale parallelismo affonda le sue origini nell'interesse di Aspertini per le teste caricaturali leonardesche, condiviso anche da Dürer. L'espressione leonardesca dell'uomo barbuto a sinistra, in primo piano, nel *Trasporto del Volto Santo*, ritorna nell'espressione arcigna del portatore di stendardo dei *Tre Lanzichenecchi in un paesaggio*, una stampa che Amico realizzò verso la fine del primo decennio. L'infittirsi dei rinvii a Leonardo in questi anni sollecita l'ipotesi di un viaggio a Firenze, verificatosi durante il soggiorno lucchese. Durante questo viaggio Aspertini avrebbe potuto ammirare, nella Sala del Gran Consiglio in Palazzo Vecchio, la *Battaglia di Anghiari*, lasciata incompiuta, che doveva fornire un ampio saggio di teste e di espressioni caricate. Negli affreschi lucchesi convivono, quindi, una moltitudine variopinta e colorata di persone e alcuni sapienti ritratti di contemporanei, che irrompono negli avvenimenti sacri in linea con quel processo di attualizzazione dell'affresco a tematica religiosa che aveva raggiunto il suo apice nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, e che Amico fa proprio in un momento di riepilogazione delle sue diverse fonti artistiche, tra cui quelle fiorentine.

È molto probabile, inoltre, che Aspertini realizzò anche un viaggio a Venezia durante la parentesi lucchese, nel breve lasso di tempo che intercorse tra l'esecuzione dell'affresco della controfacciata di S. Frediano, con la *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista, Agata, Margherita e Sebastiano* e l'inizio dei lavori nella cappella di Sant'Agostino. Nell'affresco della controfacciata Amico palesò una sorta di «richiamo all'ordine», prima di intraprendere le scene più complesse e

---

<sup>26</sup> Cfr. P. MELLER, *Drawings by Francesco del Cossa in the Uffizi*, in «Master Drawings», 3, 2, 1965, pp. 3-20.

articolate della cappella, dove peraltro la struttura compositiva doveva anche adeguarsi alle esigenze narrative del ciclo.

Negli affreschi di S. Frediano Amico espresse, dunque, una sintesi artistica tra la cultura umbro-toscana, l'arte nordica e quella lagunare, riuscendo tuttavia a raggiungere un alto livello di tenuta stilistica e qualitativa.

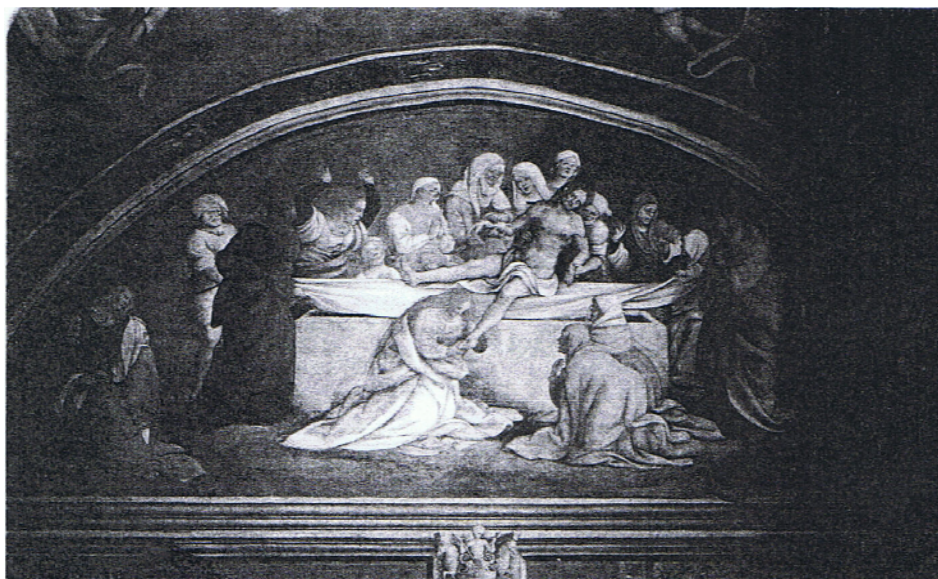


**Figura 11**  
La lastra sepolcrale di Pasquino Cenami.



**Figura 12**  
La volta.





**Figura 13**  
La Deposizione di Cristo nel Sepolcro.



**Figura 14**  
Il Giudizio Universale.

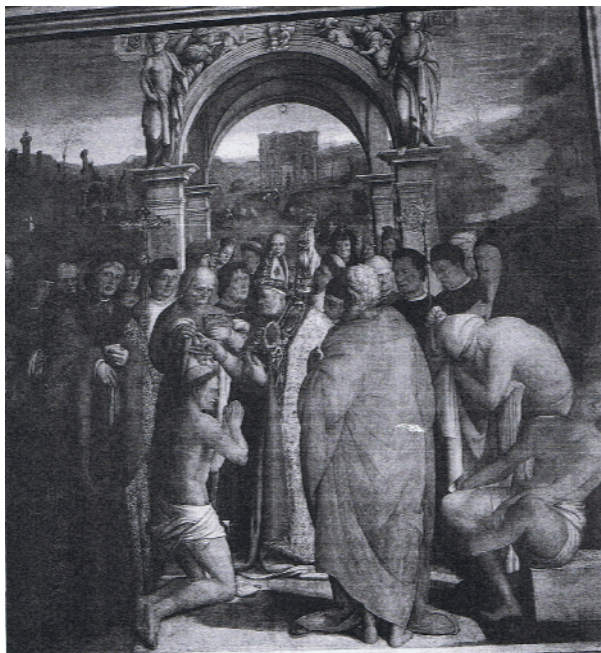




**Figura 15**  
L'approvazione della Regola di Sant'Agostino.



**Figura 16**  
Il Trasporto del Volto Santo.

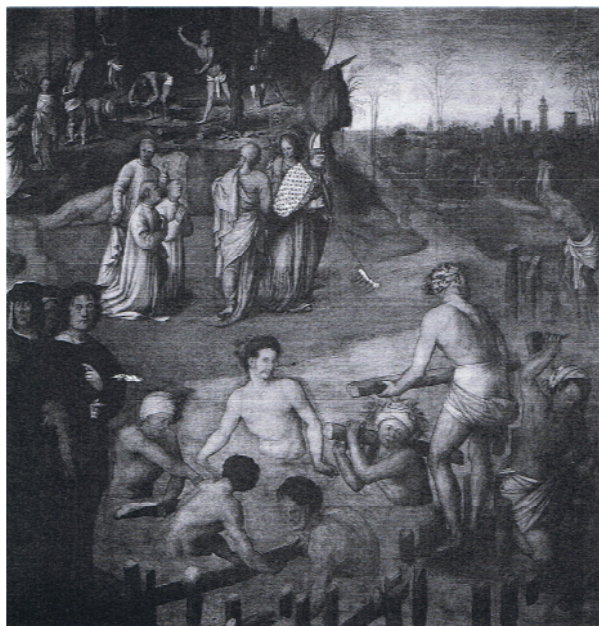


**Figura 17**  
Sant' Ambrogio battezza Sant' Agostino.



**Figura 18**  
L' Adorazione dei pastori.





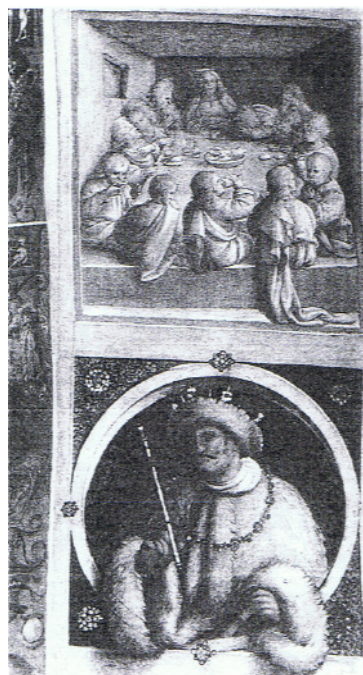
**Figura 19**  
La Deviazione del fiume Serchio.



**Figura 20**  
La Flagellazione di Cristo e Santa Zita.



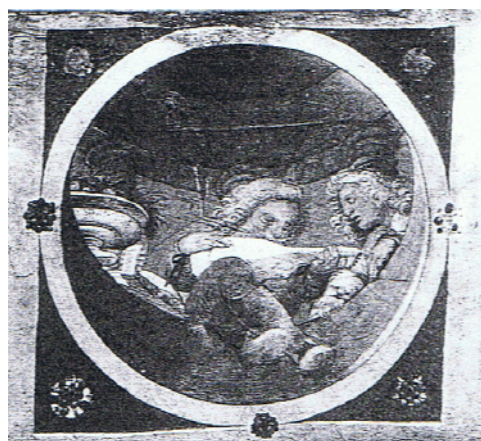
**Figura 21**  
La Lavanda dei Piedi e San Cassio.



**Figura 22**  
L'Ultima cena e San Riccardo.



**Figura 23**  
L'Orazione nell'orto e Santa Fausta.



**Figura 24**  
Oculo con Suonatori.





**Figura 25**  
Pilastri d'ingresso con i Santi: Giacomo, Simone, Pietro, Paolo, Andrea e Giovanni.



#### 4. AMICO ASPERTINI A LUCCA

Non è mai stata messa in dubbio l'attribuzione ad Aspertini degli affreschi della cappella di Sant'Agostino, che risale al Vasari, e la datazione era stata concordemente stabilita fra il 1508 e il 1509, sia per ragioni stilistiche che per i legami con altri avvenimenti della sua vita. Oggi, tuttavia, un nuovo e importante punto fermo viene ad aggiungersi alla cronologia del pittore bolognese e a confermare la data degli affreschi. Il 2 giugno 1508 Amico chiede al Consiglio Generale della città di Lucca la cittadinanza e la ottiene<sup>27</sup>. In questo modo abbiamo la certezza documentaria della presenza in città del pittore bolognese, che ottiene da questa concessione notevoli privilegi sociali e assicura al suo lavoro uno «status» più solido. Ma come mai un bolognese è attivo a Lucca con una commissione così prestigiosa da indurlo a ottenere la cittadinanza?

Il nome di un altro bolognese contemporaneo ad Aspertini è citato nel testamento di Benedetto Buonvisi del 16 agosto 1510: si tratta di Francesco Francia, al quale viene affidata l'esecuzione della pala con la *Madonna col Bambino, Sant'Anna e i Santi Paolo, Bartolomeo e Benedetto*

---

<sup>27</sup> «Alia supplicatio magistri amici victoris bononiensis petentis creari civis huius alma civitali etcetera. Super qua fuit obtentum II palloctis in contrarium non obstantibus. Quod attentis singularibus virtutibus predicti supplicantis ipse supplicans intelligatur et sit electus et creatus civis per privilegium et gaudeat et fruatur omnibus et singulis privilegiis, immunitatibus honeribus et gratis quibus fruuntur et gaudent alii cives per privilegium iuxta formam statutorum nostre civitatis. Cum hoc quod propter eius absentiam non amittat talis civilitatem et in hac parte intelligatur et sit derogatum statuto et decretis in contrarium disponentis». Archivio di Stato di Lucca – Consiglio Generale n.27, p. 328.

per la cappella di famiglia in S. Frediano (oggi alla National Gallery di Londra), mentre Maddalena Stiatto nel 1511 gli commissiona per la cappella dell'Assunta la *Concezione della Vergine*, tuttora in loco. Due bolognesi lavorano dunque a Lucca nella stessa chiesa; sembra quindi opportuno cercarne le ragioni nelle relazioni fra le due città e nella figura del committente degli affreschi.

Il Priorato di Pasquino Cenami, conquistato nel 1505, e destinato a durare fino alla sua morte nel 1510, è un periodo di grande attività di abbellimento, non solo per la cappella che egli, in prima persona, fa ristrutturare e decorare, ma per tutta la chiesa, molto cara alle attenzioni delle grandi famiglie lucchesi. La presenza dei due pittori bolognesi resta tuttavia abbastanza eccezionale, se si pensa che, dopo i frequenti interventi di artisti «forestieri» nel secolo precedente (Jacopo della Quercia a S. Frediano, Filippino Lippi a S. Michele a Ponzano, Ghirlandaio a S. Martino), con la guerra di Pisa, fra il 1494 e il 1509, le occasioni di scambi con Firenze si erano molto ridotte e quindi, anche in S. Frediano, era aumentato il monopolio degli artisti locali (Matteo e Masseo Civitali, Ansano Ciampanti). Per cui le ragioni di queste presenze a Lucca sono da ricercarsi da un lato nella biografia del Priore, dall'altro nella situazione politica bolognese in quel dato periodo.

Pasquino da Monzone in Lunigiana aveva vissuto dal 1482 al 1489 a Bologna, nel convento di San Frediano dei Sacchi, fondato per i Canonici lucchesi che frequentavano lo Studio; inoltre, amministrava i beni della chiesa lucchese e contemporaneamente si era laureato in diritto. Tornato a Lucca, nel 1490, venne affiliato dal priore Guglielmo Cenami, entrando a tutti gli effetti in quella potente famiglia di mercanti. Ma aveva continuato a tenere rapporti sia con il mondo universitario, essendo Bologna tappa essenziale per chi volesse studiare teologia, diritto, medicina, sia con i suoi



confratelli bolognesi. La Tazartes<sup>28</sup> ha sottolineato come Pasquino mandi i suoi Canonici a farsi ordinare prete a Bologna, mentre in quei momenti di spostamenti difficili a causa della guerra si preferiva normalmente Pisa. Un'altra occasione per coltivare rapporti con la città emiliana era un cenacolo «pio» tenuto dallo stesso Cenami e frequentato anche da Bolognesi. Fra essi emerge un medico lucchese, Leonardo Richi, che era stato professore di «Medicina e Arti» nello Studio Bolognese nel 1497-98 e lo si ritrova ricordato, insieme ad altri lucchesi, nel *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini, scritto nel 1504. Anche Francia e Aspertini sono ricordati in questo poema ed è molto probabile che Richi, frequentando gli ambienti umanistici bolognesi, li conoscesse.

Un altro importante anello di congiunzione è la figura di Pietro da Lucca, canonico di S. Frediano nel Monastero di S. Giovanni in Monte a Bologna, predicatore insigne, che dedica uno dei suoi scritti morali alla figlia di Giovanni II Bentivoglio nel 1506, poco prima dunque che i tragici avvenimenti politici del novembre dello stesso anno spezzassero la signoria bentivolesca della città<sup>29</sup>. Ed è proprio il grande sconvolgimento politico dovuto all'arrivo di Giulio II la principale causa della disponibilità a espatriare dei pittori che lavoravano per l'ultimo cantiere dei Bentivoglio, l'Oratorio di S. Cecilia: il Costa era andato a Mantova e Aspertini<sup>30</sup> viene chiamato ad affrescare in S. Frediano da Pasquino Cenami, che in questo modo corona un legame con Bologna coltivato per anni.

Quindi la cacciata dei Bentivoglio dovette sicuramente esercitare un peso decisivo nella scelta di Aspertini di lasciare Bologna. Tuttavia, non sappiamo con precisione quando se ne sia allontanato, ma non fu

<sup>28</sup> Cfr. M. TAZARTES, *Aspertini da Bologna a Lucca, cit.*, pp. 29-48.

<sup>29</sup> La famiglia dei Bentivoglio dominavano la città con un forte e illuminato interesse per la cultura e la committenza artistica, ma con metodi poco apprezzati dalla popolazione, tanto che alla loro cacciata la loro meravigliosa residenza cittadina fu totalmente distrutta.

<sup>30</sup> Amico Aspertini intratteneva rapporti molto stretti con i dominanti bolognesi, tanto che il suo secondogenito venne battezzato nel 1506 da Annibale Bentivoglio.

immediatamente dopo il passaggio della città sotto Giulio II. Infatti, il 24 ottobre 1497 Amico battezzò a Bologna la figlia Violante. Già a metà del 1508, però, la scelta di lasciare la città si era concretizzata, stando al documento del 2 giugno, con il quale Aspertini ottiene la cittadinanza lucchese. Inoltre, come ho già precisato sopra, gli anni di esecuzione degli affreschi lucchesi sono concordemente fissati al biennio 1508-1509. Il periodo trascorso a Lucca non oltrepassò questo biennio, in quanto nell'autunno del 1509 Amico è documentato a Bologna per una questione familiare di natura economica, ossia la spartizione col fratello Leonello dell'eredità paterna. A questa notizia si aggiungono altri dati, che fanno ipotizzare un rientro definitivo dell'artista in città: nella primavera dell'anno seguente Aspertini, a Bologna, è disposto a investire denaro in terreni, e nel novembre dello stesso anno viene pagato per un profeta scolpito nel sottarco della Porta Magna di S. Petronio, identificato con il *David* alla sinistra di *Dio Padre*. Dunque, tutto lascia pensare che alla fine del 1509 o nel corso del 1510 la parentesi lucchese fosse terminata.

## 5. LA PALA DELLA CONTROFACCIATA

La pala ad affresco, raffigurante la *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista, Agata, Margherita e Sebastiano*, è sempre stata concordemente attribuita ad Amico Aspertini dalle guide lucchesi del Settecento e Ottocento, ma non si aveva nessuna notizia documentaria di quest'opera. Sono state le importanti ricerche archivistiche della Tazartes<sup>31</sup>, nel 1981, a gettare luce su alcuni episodi di committenza «popolare» nella chiesa di S. Frediano, che riguardano appunto la decorazione della controfacciata. Esistevano infatti due altari ai lati della porta maggiore, uno a destra, dedicato ai Santi Pietro e Paolo, l'altro, a sinistra, a Santa Margherita, ricordati in alcuni libri di Memorie del monastero raccolte nel tardo Cinquecento<sup>32</sup>.

Nel suo testamento, datato 16 giugno 1495, il fabbro Salvatore di Tomeo dispone la rifondazione dell'Altare di Santa Margherita, senza indicare la commissione di una precisa opera<sup>33</sup>. L'affresco di Aspertini ornava dunque un altare, ora non più esistente, che probabilmente dopo la morte del fabbro ritornò di spettanza del convento, se successive Memorie lo ricordano ancora in funzione. Fu abolito dopo il 1595 a seguito della

---

<sup>31</sup> Cfr. M. TAZARTES, *Committenza popolare in San Frediano di Lucca*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 13-14, 1981, pp. 111-118.

<sup>32</sup> Archivio di Stato di Lucca, San Frediano 5, «Memorie del Monastero di San Frediano dal 1455 al 1560», citato in M. TAZARTES, *Committenza popolare*, cit., pp. 113-115.

<sup>33</sup> Archivio Notarile di Lucca, Ser Bartolomeo Guarguaglia, tomo 18, libro II, citato in M. TAZARTES, *Committenza popolare*, cit., p. 114.

Visita Pastorale, che aveva avviato in tutta la città un processo di riduzione e riordino degli altari<sup>34</sup>.

L'esecuzione della pala ad affresco è sempre stata collocata in un tempo prossimo al ciclo della cappella di Sant'Agostino (1508-1509), perché stilisticamente non se ne discosta molto, anche se la composizione sembrerebbe più arcaica persino degli affreschi di S. Cecilia. Infatti, per l'impianto statico e lo statuario isolamento delle figure, la Sacra Conversazione è ancora in stretta relazione con la struttura delle pale del Costa, come la *Pala de' Rossi* in S. Petronio datata 1492, e del Francia, come quella in S. Martino del 1506 circa, che forniscono paralleli nel modello compositivo e anche nell'atteggiamento delle figure. Ma nell'affresco dell'Aspertini è scomparsa la struttura architettonica e le figure monumentali dei Santi si dispongono contro un cielo chiaro intorno alla Madonna, presentata come in una festa campestre, sotto una rustica tenda: è un motivo usato dall'Aspertini anche nella *Nascita della Vergine* della predella Strozzi (1500-1505 ca., Ferrara, Pinacoteca Nazionale) e nella *Consegna della Regola* nel lunettone destro nella cappella di Sant'Agostino in S. Frediano, ed è molto frequente anche nel Costa.

Le sottigliezze grafiche presenti nell'affresco sottoforma di un finto tratteggio incrociato, il forte segno che accompagna i contorni delle figure e i dettagli decorativi in ceroplastica (la collanina di corallo, la corona della Madonna, il bottone della camicia di Santa Margherita e le aureole) legano l'affresco alle precedenti esperienze del pittore e nello stesso tempo anticipano la decorazione della cappella di Sant'Agostino, nella quale darà prova di maggiore libertà nell'articolazione spaziale delle scene e nella scioltezza della pennellata.

---

<sup>34</sup> M.T. FILIERI, *Lucca nelle sue chiese. I luoghi della pittura*, in «La pittura a Lucca nel primo Seicento», catalogo della mostra, Lucca 1994.



**Figura 26**  
La pala della controfacciata.

## 6. LE ALTRE OPERE LUCCHESI DI AMICO ASPERTINI

### 6.1. *La Madonna col Bambino in gloria e i Santi Giorgio, Giuseppe, Giovanni Evangelista e Sebastiano*

Inizialmente questa pala si trovava sull'altare maggiore della chiesa di S. Cristoforo a Lucca e vi rimase fino al 1820, quando venne acquistata dalla Commissione per le Belle Arti e trasferita nella Pinacoteca di Villa Guinigi.

È acquisizione recente che la pala fosse in origine completata da due pannelli laterali, dato che nella Visita pastorale del 1651 viene descritta nel modo seguente:

«In tribuna [...] est icona maior in qua est depista imago Beat. Virginia, SS. Petr... et Joannis et in duabus iconibus collateraliter Images SS. Christophori et Blasij»<sup>35</sup>.

Sulla base di questa notizia, sembra lecito identificare uno dei due pannelli laterali con il *San Cristoforo* della Galleria Spada a Roma, mentre dell'altro, quello con *San Biagio*, non si hanno al momento notizie.

---

<sup>35</sup> La notizia è stata rintracciata da M.T. Filieri nell'Archivio Arcivescovile di Lucca e pubblicata nel catalogo della mostra (cfr. M.T. FILIERI, *Lucca nelle sue chiese*, cit., p. 64).

Occorre, tuttavia, sottolineare una lieve discrepanza fra la descrizione della Visita Pastorale del 1651, che parla di un «S. Petr...» a fianco di *San Giovanni* e l'identificazione tradizionale con *San Giuseppe*, perché il Santo tiene fra le mani un bastone, che è il suo attributo iconografico più consueto. Forse l'interruzione della parola «S. Petr...» si può interpretare come un dubbio, da parte dell'estensore della descrizione, sull'identità del Santo rappresentato. Sullo fondo, dietro i Santi, è rappresentata una città che, nella lontananza azzurrina, sembra Lucca.

L'elemento caratterizzante di questa tavola è la mandorla di nubi luminose e coloratissime, che, vivacizzata dalla presenza degli angioletti, circonda la Madonna col Bambino. È un motivo iconografico volutamente arcaizzante, e che tale si conferma nel momento in cui si ipotizza che originariamente la pala fosse costruita a trittico, con le ante laterali dipinte sui due lati. Una simile scelta, probabilmente determinata dal gusto dei committenti, non risulta certamente estranea alla sensibilità di Aspertini, che spesso fa propri e rinnova elementi della pittura medievale. La mandorla si trovava spesso negli affreschi absidali delle chiese paleocristiane e nei portali scolpiti di quelle romaniche, dove di solito circonda la figura di Dio creatore o il Cristo in gloria, e si conferma come attributo di Maestà sovrumana: circondando insieme la Madre con il Figlio rende visibile la natura divina della nascita di Cristo. Questo elemento, d'altra parte, era già in uso anche nella pittura dell'Italia settentrionale fra Quattro e Cinquecento: ad esempio, si trova di frequente nel Mantegna<sup>36</sup>. Ma un modello vicino e familiare per Aspertini doveva essere la pala con la *Madonna col Bambino in gloria e Santi*, dipinta dal Perugino per la cappella Scarani in S. Giovanni in Monte (oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna), una pala alla quale Aspertini potrebbe aver fatto riferimento anche dal punto di vista compositivo.

---

<sup>36</sup> Si pensi alla *Madonna Trivulzio* datata 1497 e realizzata per la chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, oggi al Museo del Castello Sforzesco a Milano.

Per la sapienza compositiva raggiunta nel dipinto, Amico oltrepassa di gran lunga i risultati finora conseguiti. I quattro Santi si scalano in tre diversi piani di profondità: il primo, costituito dalle due figure di San Sebastiano e di San Giorgio, il secondo, da San Giuseppe e il terzo, leggermente più arretrato in profondità, da San Giovanni Evangelista. Si osservino attentamente le intense espressioni dei volti: patetico quello di San Sebastiano, ispirato quello di San Giovanni, disinvolto quello di San Giorgio, che sembra quasi il ritratto di un contemporaneo, di cui l'artista ha descritto con attenzione l'armatura, sulla quale si riflette la luce e si addensa l'ombra. Le torsioni dei busti concorrono al raggiungimento di effetti tridimensionali, mentre la rotondità accentuata dei volumi lascia intravedere un contatto con Fra' Bartolomeo, che nel 1509 si trovava appunto a Lucca, nel convento domenicano di S. Romano, e riceveva pagamenti per la *Vergine con il Bambino e i Santi Stefano e Giovanni Battista* destinata alla Cattedrale<sup>37</sup>. Amico, d'altro canto, poteva aver incontrato il pittore domenicano anche a Firenze, durante un viaggio compiuto all'epoca del suo soggiorno lucchese, in occasione del quale si misurò con alcune delle tendenze culturali allora presenti nella città toscana. A Firenze, dove nel 1508 Fra' Bartolomeo era impegnato nella realizzazione del dipinto con *Dio Padre, Santa Maria Maddalena e Santa Caterina da Siena* richiesto dai domenicani del convento di S. Piero Martire di Murano e ora nella Pinacoteca Guinigi di Lucca, Aspertini venne forse a sapere anche di quel giovane marchigiano molto promettente, che fino alla tarda estate dello stesso anno si era trattenuto in città. Si sta parlando ovviamente di Raffaello, nei confronti del quale Amico doveva allora nutrire un certo interesse, anche perché quel giovane si era fatto strada nella bottega del Perugino, un maestro che agli esordi del Cinquecento aveva fornito all'artista bolognese diversi motivi di riflessione critica. Tale interesse era

---

<sup>37</sup> Cfr. L. GRASSI, *Considerazioni e novità su Amico Aspertini e Jacopo Ripanda*, in «Arte Antica e Moderna», 25, 1964, p. 55.



condiviso anche dallo stesso Fra' Bartolomeo, il quale apprese da Raffaello come equilibrare la composizione, esaltando la rappresentazione della luce e i suoi effetti sulle forme e il movimento. A ciò si aggiunge l'influenza che ebbero su entrambi il plasticismo e il senso scultoreo della pittura di Michelangelo, e alcuni aspetti dell'arte di Leonardo: lo sfumato su Fra' Bartolomeo e le espressioni caricaturali su Aspertini.

L'attribuzione del dipinto al pittore bolognese, risalente alle guide lucchesi dell'Ottocento, non è mai stata messa in dubbio per gli evidenti caratteri stilistici che presenta. Inoltre, durante il restauro del 1961, era comparsa sulla suola del sandalo sinistro di *San Giuseppe* una sigla in oro, costituita da una doppia A intrecciata, che è stata letta come una firma dell'artista.

Quanto alla datazione, è stata generalmente posta in relazione con il soggiorno di Aspertini a Lucca (1508-1509) per l'esecuzione degli affreschi della cappella di Sant'Agostino nella chiesa di S. Frediano. Una proposta differente era venuta dal Grassi<sup>38</sup>, che, notando «in questo singolare dipinto l'assoluta mancanza di reminescenze umbre, che del resto persistono negli affreschi di S. Frediano; la dilatazione delle immagini...in senso pienamente moderno e cinquecentesco; e quella figura del barbuto San Paolo (dovrebbe in realtà trattarsi di San Giuseppe) che ricorda non solamente il gruppo dei filosofi pitagorici nella *Scuola d'Atene* di Raffaello, ma ancora il *San Marco Evangelista* di fra' Bartolomeo nella Galleria Pitti» datava l'opera «verso il 1515, non prima». Anche se non a date così avanzate, è tuttavia possibile individuare, nell'articolata complessità psicologica e nella ricchezza cromatica, per la quale Aspertini è debitore alla pittura veneziana, elementi che depongono a favore di un momento stilisticamente successivo rispetto agli affreschi di S. Frediano. Si potrebbe

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 54.

dunque ipotizzare che la pala fosse stata dipinta a Bologna e successivamente inviata a Lucca. Una conferma dell'esecuzione posticipata di questa pala rispetto agli affreschi di S. Frediano può venire dal confronto con un dipinto che il suo conterraneo Francesco Francia dipinse per la potente famiglia lucchese dei Buonvisi: nel 1510 Benedetto Buonvisi gli commissionò la *Madonna e Santi* per la cappella di Sant'Anna in S. Frediano (oggi alla National Gallery di Londra). La posizione del corpo di San Sebastiano è molto simile nelle due pale, anche se quello di Aspertini, piegato e contratto, presenta delle forme più ampie, angolate e vive, caratterizzate da un pathos molto più drammatico, anche rispetto allo stesso Santo da lui dipinto nell'affresco della controfacciata.

L'Arcangeli<sup>39</sup> vede Aspertini in aperta e volontaria polemica con il mondo figurativo di ispirazione classica a lui contemporaneo. In un'epoca di perfetti equilibri spaziali, il pittore utilizza in quest'opera una forma ogivale di reminiscenza gotica per organizzare la sua composizione e presenta sulla terra un gruppo di Santi, la cui umanità «quotidiana» sembra il rovescio della veste aulica e ufficiale con cui veniva rappresentata la vita italiana contemporanea. In questa luce si leggono sia il doloroso realismo dei dettagli, come le corde che tormentano le braccia di *San Sebastiano*, sia il suo corpo contratto e dolente, sia il tronco che si staglia minaccioso contro il cielo.

## 6.2. *San Cristoforo e San Luca*

Il recente ritrovamento della descrizione di come si presentava in origine la *Madonna e i Santi*, già sull'altare maggiore della chiesa di S. Cristoforo a Lucca (oggi nella Pinacoteca di Villa Guinigi), affiancata da

---

<sup>39</sup> Cfr. F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressione nella tradizione artistica emiliano-bolognese*, Università degli Studi di Bologna, 1968-69, pp. 103-105.

due pannelli laterali con *San Cristoforo* e *San Biagio*, consente di ipotizzare che questa tavola (sulla quale sono raffigurati su un lato *San Cristoforo* e sul lato esterno, in monocromo, *San Luca*) possa aver fatto parte di quel complesso.

Nel rappresentare *San Cristoforo*, Aspertini ha scelto di raffigurare nello sfondo in basso a sinistra l'eremita, che, secondo la *Legenda Aurea*, consigliò a Cristoforo il mestiere di traghettatore come attività gradita a Dio. Questa figura molto spesso manca nella tradizione italiana, mentre è frequente nella pittura e nella grafica nederlandese e tedesca del XV e XVI secolo. Il tronco di palma fiorito che il Santo tiene in mano è il segno promessogli per dimostrare che il fanciullo che doveva trasportare era veramente il Bambino Gesù. Questi tiene in mano una palla, sormontata dalla croce, in cui è raffigurato il *Battesimo di Cristo*. Per quanto riguarda *San Luca*, invece, una piccola anomalia iconografica consiste nella presenza, oltre che del bue, suo abituale attributo, anche dell'angelo, che usualmente caratterizza l'immagine di San Matteo.

Si deve al Longhi<sup>40</sup> la restituzione all'Aspertini di questa tavola, per lungo tempo attribuita al Sodoma. Nuova luce giunge ora dalla proposta, che si avanza sulla base della descrizione fornita dalla Visita Pastorale del 1561, di identificare questo *San Cristoforo* con uno dei pannelli laterali che affiancavano la *Madonna in gloria e Santi*, che originariamente si trovava sull'altare maggiore della chiesa di S. Cristoforo a Lucca. Il *San Luca* a monocromo costituirebbe allora la facciata esterna dell'anta, restituendo alla pala nel suo complesso un aspetto abbastanza arcaico.

---

<sup>40</sup> Cfr. R. LONGHI, *Officina Ferrarese 1934 seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, p. 62.

Quest'opera documenta, più e meglio delle altre, i rapporti del pittore con la cultura nordica, tanto che lo Hermanin<sup>41</sup> la attribuiva a un artista della Germania centrale della prima metà del Cinquecento. Insieme agli affreschi di S. Frediano, questa pala costituisce un'importante testimonianza della costante attenzione prestata da amico alla cultura d'Oltralpe. Quella impiegata qui dall'Aspertini è, in effetti, un tipo di rappresentazione più frequente nel Nord Europa: si nota, infatti, una stretta vicinanza del volto di *San Cristoforo* a quello del Santo omologo al centro della pala dei *Quattordici Intercessori* di Lucas Cranach oppure alle fisionomie degli astanti nel *Cristo fra i Dottori* di Dürer.

Quanto al *San Luca*, raffigurato sulla faccia esterna della tavola, viene visto da Zeri<sup>42</sup> come il «massimo documento» dei suoi rapporti con l'arte tedesca: in effetti l'accentuato grafismo di questa immagine e la perspicacia dell'occhio che indaga tutti i dettagli dell'arredo, del paesaggio, del bue e dell'angelo, lo avvicinano molto alle stampe, e in particolare a quelle tedesche (si veda anche l'aspetto «nordico» del castello sullo sfondo).

Rimane difficile per ora individuare una relazione stilistica precisa, ma il collegamento verrebbe spontaneo con le incisioni di Dürer: ad esse rimanda soprattutto il trattamento fortemente incisivo del dipinto, sebbene questo mantenga anche tratti stilistici tipicamente umbri, e quell'analisi minuziosa e implacabile che avvicina sullo stesso grado di importanza primo piano e particolari dello sfondo, nonché la luce che irradia dalla finestra aperta su di un paesaggio lontano e che rompe l'oscurità dello studio. Del resto tali affinità con le incisioni è comprensibile in un autore del quale è documentata anche questa attività. Inoltre non si deve dimenticare che sono state individuate derivazioni puntuali da stampe di

---

<sup>41</sup> Cfr. F. HERMANIN, *Il Palazzo di Venezia*, Roma 1948, p. 243.

<sup>42</sup> Cfr. F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1954, p. 25.

Dürer anche in altre opere dell'Aspertini, come nel *Martirio dei santi Valeriano e Tiburzio* e nel *Presepio*. Nella figura di *San Luca* tali suggestioni nordiche si accompagnano a reminescenze neo-medievali: ad esempio, nella precaria collocazione della figura e nella disposizione diagonale dello scrittoio, Aspertini sembra far riferimento al gotico bolognese e in particolare, come sottolinea la Faietti<sup>43</sup>, al *San Gregorio nello studio* dello Pseudo-Jacobino (che si trova nella Pinacoteca Nazionale di Bologna). Ma questo non è un esempio isolato, anche in altre opere il pittore troverà modo di dare vita a questi interessi, documentando così la grande libertà e varietà dei suoi riferimenti culturali.

Quanto alla collocazione cronologica, era stato il Grassi<sup>44</sup> a proporre un collegamento con la Pala della Pinacoteca di Lucca, leggendo entrambe le opere come preludio alla pala di S. Martino a Bologna: una relazione stilistica che ha trovato poi conferma nella descrizione della Visita Pastorale. Ci si troverebbe dunque ai primi anni del secondo decennio del Cinquecento, al rientro a Bologna, una data che costituisce la cerniera del mutamento stilistico, un mutamento che sembra dovuto a una più articolata conoscenza della pittura veneta e di cui la pala di S. Martino sarà la prima compiuta realizzazione: si ricordi la lettura datane dal Malvasia, per il quale la pala «passerìa per il Giorgione»<sup>45</sup>. Inoltre, la scoperta fra i padrini al battesimo del figlio Alessandro nel 1511 del cardinale Domenico Grimani, confermerebbe questo rapporto con la città lagunare.

La pala di S. Cristoforo, al pari degli affreschi di S. Frediano, si colloca quindi in un momento di svolta del percorso culturale di Amico. Sperimentate le possibilità espressive e tecniche dell'arte centro-italiana

---

<sup>43</sup> Cfr. M. FAIETTI, *Influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, in «La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea», a cura di V. Fortunati, Milano 1994, p.19.

<sup>44</sup> Cfr. L. GRASSI, *Considerazioni*, cit., p. 54.

<sup>45</sup> C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice: vite dei pittori bolognesi*, Alfa, Bologna 1678, p. 40.

(ancora documentate dal tratteggio incrociato del *San Luca*), l'artista cerca di allargare la sua sintesi culturale a Venezia e all'arte nordica. L'ora vespertina, la prospettiva fiamminga del *San Cristoforo*, mostrano come Amico, a queste date, mentre recepisce indicazioni iconografiche neo-medievali (la Madonna dentro la mandorla; l'ambientazione del *San Luca*; la struttura a trittico della pala) e tenta sintassi compositive di più pausata classicità, si atteggi a figlio estroso della civiltà cromatica lagunare, mantenendo vivi i suoi legami con il Nord.

### 6.3. *L'attività disegnativa*

Anche durante gli anni lucchesi Aspertini continuò la sua incessante attività disegnativa: copiò un sarcofago bacchico conservato in S. Frediano, registrandolo poi nel suo taccuino oggi a Wolfegg e raccolse materiale forse per un altro codice. Le pergamene divise tra Milano e Venezia potrebbero, infatti, provenire da un taccuino oggi smembrato. Esse illustrano, tra le altre cose, sculture di Jacopo della Quercia ammirate a Lucca (il *Martirio di San Lorenzo* riprende un bassorilievo della predella del dossale dell'altare Trenta in S. Frediano, datato da Jacopo nel 1422) o a Siena, probabile meta di un'escursione durante il biennio lucchese (l'*Amor Proximi* deriva da un gruppo della Fonte Gaia realizzata dallo scultore senese entro il 1419).

Allo stesso periodo appartengono due fogli conservati a Desdra che mostrano paralleli iconografici con la coppia di un tritone e una nereide raffigurata a monocromo sul pilastro sinistro di ingresso nella cappella di Sant'Agostino: la *Schermaglia amorosa tra una nereide ed un Tritone alla presenza di un Tritone che suona la siringa* e gli *Amori di un Tritone ed una Nereide alla presenza di un secondo Tritone*. Amico ritornava spesso su questi temi attingendo dai sarcofagi antichi a tematica marina e

impiegando le sue rielaborazioni sia in opere profane sia all'interno di complessi sacri.

Nello scorcio del primo decennio fu probabilmente disegnato anche il *Ritratto di Giovanni Filoteo Achillini* degli Uffizi, dove la resa naturalistica si coniuga a una certa idealizzazione del personaggio. I rapporti che legavano Amico al poeta e il rispetto dell'artista verso quel protagonista della cultura bolognese si traducono, sul piano figurativo, in una tensione espressiva, volta a restituire la finezza interiore e la serietà morale dell'umanista. L'intensa esplorazione psicologica trova paralleli in area tedesca e in particolare nel ritratto che Lucas Cranach fece a Christoph Scheurl.



**Figura 27**  
Madonna col Bambino in gloria e i Santi Giorgio, Giuseppe, Giovanni Evangelista e Sebastiano.



**Figura 28**  
San Cristoforo.



**Figura 29**  
San Luca.



## 7. LE FREQUENTAZIONI DELL'ARTISTA

Amico non attinse sempre risultati di uguale elevatezza sul piano qualitativo, riflettendo forse in questa discontinuità la sua inquietudine esistenziale; era, però, un uomo davvero originale, curioso, colto e per certi versi geniale.

Per capire certi aspetti dell'arte di Aspertini risulta indispensabile accennare ai suoi rapporti con il poeta Giovanni Achillini, detto il Filoteo, e con il fratello maggiore, il medico e filosofo Alessandro. Amico, frequentando il Filoteo, doveva conoscere la filosofia di Alessandro, tesa a recuperare l'originalità del pensiero aristotelico attraverso il filtro averroistico e ad affermare la libertà dell'agire umano nonostante la convinzione dell'influsso dei corpi celesti sul mondo infralunare; infatti la sua arte sembra rispondere ad alcuni elementi costitutivi di quel pensiero.

Probabilmente tutto nacque da un contatto che Amico stabilì con Giovanni Achillini: fu probabilmente la passione antiquaria il legame che cementò dapprima i rapporti tra il poeta e il giovane artista bizzarro e dotto, come è definito nel 1504 dallo stesso Filoteo in alcuni celebri versi del *Viridario*.<sup>46</sup> In effetti, apprendiamo dalle descrizioni di Leandro Alberti<sup>47</sup>, che il Filoteo possedeva una collezione di medaglie e di sculture di marmo

<sup>46</sup> Si veda G. ACHILLINI, *Viridario*, Bologna 1513.

<sup>47</sup> Cfr. L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1558, pp. 329 ss.

antiche, che annoverava, tra l'altro, lapidi e urnette iscritte provenienti dal territorio bolognese e molto probabilmente anche gemme e piccola bronzistica. Da Alberti sappiamo inoltre che Giovanni aveva cognizione della lingua greca, oltre che latina, mentre la lettura del *Fidele*<sup>48</sup> consente di arguire che egli compì almeno due viaggi a Roma, mosso dal desiderio di contemplare le vestigia del passato. Il Filoteo apparteneva, dunque, a quegli appassionati dell'antico, per i quali l'esperienza dei monumenti dell'Urbe rivestiva una fondamentale importanza. Inoltre, nel *Viridario* Giovanni ricorda, compiaciuto, la recente visita compiuta da Aspertini alle «romane grotte», ossia alla *Domus Aurea*, quindi sicuramente doveva esserci un qualche legame di contatto fra i due.

Nel 1503 viene pubblicata presso Giovanni Antonio Benedetti la *Quaestio de subiecto physionomiae et chiromantiae* di Alessandro Achillini, come premessa metodologica alla grossa compilazione, uscita l'anno seguente con il titolo di *Chyromantiae et Physionomiae Anastasis*. Intorno al 1504 Amico dipinge la *Pala del Tirocinio*, i cui personaggi manifestano una marcata diversione dagli ideali protoclassici di bellezza incarnati dal Francia, dal Perugino e dal Costa. Più di quanto aveva fatto in passato, Amico istituisce un nesso profondo tra irregolarità del volto ed espressione del sentimento interiore. Non si tratta probabilmente di una mera casualità, anche se Aspertini aveva davanti a sé diverse esperienze nel campo artistico a cui fare riferimento. Basti pensare agli studi di fisiognomica di Leonardo, un artista che, insieme al Dürer, è stato più volte richiamato in causa a proposito di taluni ghigni inquietanti che si affacciano tra la folla negli affreschi di S. Frediano a Lucca. Ma se l'artista fiorentino costituisce il principale movente artistico delle attenzioni fisiognomiche di Aspertini, lo stimolo sul piano speculativo derivò invece, con ogni

---

<sup>48</sup> Cfr. P.M. TRAVERSA, *Il «Fidele» di Giovanni Filoteo Achillini. Poesia, sapienza e «divina» conoscenza*, Mucchi, Modena 1992, p. 157.

probabilità, da Alessandro Achillini. Del resto, l'ambiente bolognese era piuttosto aperto agli studi promossi da Achillini.

Alla fine del primo decennio del Cinquecento e nel corso del secondo, l'artista prosegue la sua diversione dagli ideali classici di bellezza, accentuando l'interesse per l'introspezione psicologica, sia nel genere della ritrattistica sia nelle pale d'altare. Osserviamo di nuovo, ad esempio, il dipinto già in S. Cristoforo a Lucca, dove almeno tre Santi e la Madonna esprimono eloquentemente le loro attitudini mentali, le sensazioni e gli stati d'animo: la visionarietà (San Giovanni), il dolore fisico (San Sebastiano), la spavalderia guerresca (San Giorgio), un'inquietudine percorsa da una sorta di presagio (la Madonna). San Giuseppe, invece, sfugge a un'analisi di questo tipo, ma presenta una forte caratterizzazione fisiognomica che lo sottrae a una rappresentazione convenzionale del personaggio, al punto che difficilmente riusciamo a dimenticare quel suo profilo decisamente non nobile, ma da onesto e solido artigiano, con il naso che giunge a sfiorare la bocca, uno di quei profili che avrebbero attratto la mente indagatrice di Alessandro Achillini, deciso a studiarne i moti dell'animo assieme ai connotati fisici. Dunque, oltre alla passione antiquaria anche l'interesse per la fisiognomica costituisce una probabile chiave di lettura per comprendere alcune particolarità dell'arte di Amico, messe in relazione sia con l'espressionismo nordico, che con le caricature leonardesche e ancorata a un gruppo di studiosi e intellettuali bolognesi, tra cui si distinguono i fratelli Achillini.

Aspertini ebbe anche amicizie in comune con gli Achillini e in particolare un personaggio di grande spicco nel panorama italiano dell'epoca, famoso anche come collezionista di antichità, il Cardinale Domenico Grimani. In effetti, nel 1511 Aspertini ha l'onore di annoverarlo tra i padrini al battesimo del figlio Alessandro. D'altro canto, il suo

rapporto con il Cardinale doveva risalire alla fine del Quattrocento, quando, durante il primo soggiorno romano, ne frequentò il palazzo di S. Marco, traendo disegni dalla collezione di antichità.

Il legame di Aspertini con gli Achillini, e in particolare con Giovanni, si fondava dunque su solide radici culturali ed era incentivato dalla comune frequentazione di alcune personalità di rilievo (come il Cardinal Grimani) e dalla collaborazione con intelligenti propagatori della cultura a Bologna. All'inizio del secolo, inoltre, l'artista era accomunato ai due fratelli Achillini dall'adesione al sistema di potere dei Bentivoglio, con i quali Amico intrecciò rapporti molto saldi: l'8 febbraio del 1504 Anton Galeazzo Bentivoglio tenne a battesimo il figlio primogenito dell'artista, che Amico e la moglie Alessandra vollero chiamare come il prestigioso padrino; il 19 febbraio del 1506 toccherà ad Annibale Bentivoglio tenere a battesimo Annibale Aspertini, secondogenito di Amico. Nel novembre 1506, all'approssimarsi delle truppe di Giulio II, Alessandro Achillini, caldo fautore bentivolesco, lasciò Bologna per Padova, e probabilmente nello stesso periodo Aspertini si recò a Venezia, prima di ottenere la cittadinanza a Lucca nel giugno 1508, dove, dipingendo il *Giudizio Universale* nella cappella di Sant'Agostino in S. Frediano, mostrò di aver già visto, presso Grimani, la *Visione dell'Aldilà* di Boch, oggi al Palazzo Ducale di Venezia.

Nella chiesa bolognese di S. Martino, in cui si trovava la cappella della famiglia Achillini, anche Amico ebbe la sua sepoltura. In quella stessa chiesa lasciò un dipinto che ha riscosso da sempre l'entusiasmo e l'ammirazione degli studiosi cittadini: la pala con la *Madonna col Bambino e i Santi Lucia, Nicola di Bari e Agostino*, che venne realizzata verso la metà del secondo decennio del Cinquecento e che costituisce un vero e proprio manifesto programmatico dell'arte aspertiniana, ma che, forse, è

anche il manifesto artistico di una cerchia di intellettuali che si nutrivano di filosofia aristotelica e che, sollecitati da un profondo interesse per l'uomo nella sua globalità, si spingevano a considerarne il fragile involucro corporeo e i segni che lo marcavano impietosamente, scrivendone la storia. La soluzione artistica prospettata da Amico non era probabilmente del tutto consapevole della complessa visione filosofica degli Achillini. Tuttavia, opponendosi all'importazione romana di modelli di armonia classica, Aspertini intese forse dare espressione a una visione della vita fondamentalmente analoga a quella dei due bolognesi: puntando il proprio cannocchiale sull'uomo, l'artista giungeva a una definizione empirica dello spazio caotico e avvolgente dell'esistenza, e indugiava sui segni profondi che i sentimenti imprimono sui volti, arrivando talvolta persino a ferirli.

## 8. BIBLIOGRAFIA

*Edizione dell'opera tradotta:*

J. DE FOVILLE, *Les Villes d'Art célèbres. Pise et Lucques*, H. Laurens, 1914 Paris.

*Testi critici consultati :*

G. ACHILLINI, *Viridario*, Bologna 1513.

L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1558.

F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressione nella tradizione artistica emiliano-bolognese*, Università degli Studi di Bologna, 1968-69.

F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana. Catalogo della mostra*, Alfa, Bologna 1970.

Archivio di Stato di Lucca – Consiglio Generale n.27.

C. BARACCHINI, *Gli ornamenti del Volto Santo*, Lucca 1982.

L. BERTOLINI CAMPETTI, *Amico Aspertini*, in «Museo di Villa Guinigi, Lucca. La villa e le collezioni», Lucca 1968, pp. 174-176.

P. CAMPETTI, *Guida di Lucca*, Lucca 1912.

CIARDI DUPRÈ, *La scultura di Amico Aspertini*, in «Paragone», 189, 1965, pp. 3-25.

M. FAIETTI, *Influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, in «La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea», a cura di V. Fortunati, Milano 1994.

M. FAIETTI-A. NESSELRATH, "Bizar più che riverso di medaglia". *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, in «Revue de l'Art», 107, 1995, pp. 44-88.

M. FAIETTI-D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Artioli, Modena 1995.

V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Rimanda*, Einaudi, Torino 1992.

M.T. FILIERI, *Lucca nelle sue chiese. I luoghi della pittura*, in «La pittura a Lucca nel primo Seicento», catalogo della mostra, Lucca 1994.

L. GRASSI, *Considerazioni e novità su Amico Aspertini e Jacopo Ripanda*, in «Arte Antica e Moderna», 25, 1964.

F. HERMANIN, *Il Palazzo di Venezia*, Roma 1948.

KROPFINGER-V. KÜGELGEN H., *Amico Aspertinis Malerisches Werk. Ein Beitrag zur Bologneser Malerei der ersten Hälfte des Cinquecento*, Diss. Phil. Fak., Universität Bonn 1973.

R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX, fasc. 1-3, Firenze 1935, pp. 111-135.

R. LONGHI, *Officina Ferrarese 1934 seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956.

C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice: vite dei pittori bolognesi*, Alfa, Bologna 1678.

P. MELLER, *Drawings by Francesco del Cossa in the Uffizi*, in «Master Drawings», 3, 2, 1965, pp. 3-20.

A. PINELLI, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 1993.

M. RIDOLFI, *Sopra alcuni quadri di recente restaurati in Lucca*, in «Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», VIII, 1835, pp. 239-261.

R. SILVA, *La Basilica di San Frediano in Lucca. Urbanistica Architettura Arredo*, Lucca 1985.

M. TAZARTES, *Committenza popolare in San Frediano di Lucca*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 13-14, 1981, pp. 111-118.

M. TAZARTES, *Aspertini da Bologna a Lucca: gli affreschi della cappella di Sant'Agostino in San Frediano*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 17, 1982, pp. 29-48.

P.M. TRAVERSA, *Il «Fidele» di Giovanni Filoteo Achillini. Poesia, sapienza e «divina» conoscenza*, Mucchi, Modena 1992.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568), a cura di P. Barocchi-R. Bettarini, Firenze 1976, vol. IV.

F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1954.

F. ZERI, *Raffaello Botticini*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXXII, 1968, pp.159-170.

#### *Dizionari e enciclopedie:*

F. BIDAUD, *Structures figées de la conversation : analyse contrastive français-italien*, Peter Lang, 2002.

C. BERNET-P. RÉZEAU, *Dictionnaire du français parlé. Le monde des expressions familiales*, Le Seuil, Oaris 1991.

R. BOCH, *Il Boch : dizionario francese-italiano, italiano-francese*, Zanichelli, Bologna 2005.



- S. BRUNET, *Les Mots de la fin du siècle*, Belin, Paris 1996.
- F. CARADEC, *N'ayons pas peur des mots. Dictionnaire du français argotique et populaire*, Larousse, Paris 1988.
- J. CELLARD-A. REY, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Hachette, Paris 1980.
- J. CELLARD, *Ça mange pas de pain*, Hachette, Paris 1982.
- D. CINTI, *Nuovo Dizionario dei Sinonimi e dei Contrari*, De Agostini, Novara 1999.
- T. DE MAURO, *Dizionario italiano*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2000.
- C. DUNETON, *La Puce à l'oreille*, Stock, Paris 1979.
- C. DUNETON, *Le Bouquet des expressions imagées*, Seuil, Paris 1990.
- Il nuovo dizionario Garzanti di francese-italiano, italiano-francese*, Garzanti, Milano 1992.
- E. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Éditions Universitaires, 1950.
- B. OSIMO, *Corso di traduzione online*, <http://www.logos.it>.
- A. REY-S. CHANTREAU, *Dictionnaire des expressions et locutions figurées*, Les Usuels du Robert, Paris 1979.
- P. ROBERT, *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris 2003.
- Tresor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1690)*, Gallimard, Paris 1971.
- N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, versione elettronica 211g Z2, Zanichelli, Bologna 2004.
- S. WEIL-L. RAMEAU, *Trésor des expressions françaises*, Belin, Paris 1995.



